L'OPÉRA

ET LE

DRAME MUSICAL

D'APRÈS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER

PAR

Mme HENRIETTE FUCHS

> *La musique enchante, apaise et délie*
> *Des choses d'en bas.*
>
> SULLY PRUDHOMME



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33
1887

L'OPÉRA

ET LE

DRAME MUSICAL

D'APRÈS L'ŒUVRE DE R. WAGNER

L'OPÉRA

ET LE

DRAME MUSICAL

D'APRÈS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER

PAR

Mme HENRIETTE FUCHS

La musique enchante, apaise et délie
Des choses d'en bas.

SULLY PRUDHOMME



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33
1887

Strasbourg, Typographie de G. Fischbach

AVANT-PROPOS

LETTRE DE M. SULLY PRUDHOMME

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Madame,

Vous m'avez exprimé le gracieux désir de placer une préface de moi au seuil de votre belle étude sur Wagner, et j'ai reçu les épreuves de cet ouvrage où vous avez, à deux reprises, cité avec des éloges dont je suis fier mon livre sur „l'Expression dans les Beaux-arts."

La tentation serait grande pour moi de composer cette préface, si je n'écoutais que ma gratitude. Mais, d'une part, je n'en ai pas en ce

moment le loisir, et d'autre part je ne possède ni la compétence ni l'autorité requises pour apporter, dans les matières spéciales que vous traitez, un utile témoignage.

Je ne saurais sans témérité patronner un ouvrage où j'ai tant à apprendre et où se révèle la plus intime connaissance de votre art. Je n'ai considéré les arts, dans mon livre, qu'au point de vue de l'expression, sans m'aventurer dans la technique particulière de chacun d'eux. Je suis très heureux que mon sentiment se rencontre avec le vôtre sur la nature et le domaine de l'expression musicale. Tout ce que j'ai lu de vous sur la musique m'a instruit; ce n'est malheureusement pas un titre à critiquer votre ouvrage pour en faire ressortir toute la valeur. Je serais plus à l'aise si je n'avais à recommander au lecteur que l'aisance élégante et la sûreté de votre plume. Ces qualités, qui feraient honneur à un écrivain de profession, sont chez vous au service d'une analyse pénétrante que seuls vos juges naturels apprécieront comme il convient.

Tous les esprits libres vous sauront gré d'avoir su, dans une cause qui n'engage pas seulement la musique, demeurer fidèle au génie français et en affirmer l'inaltérable caractère, sans méconnaître ce qu'il nous faut, hélas! admirer, bon gré, mal gré, dans les innovations si discutées du grand compositeur allemand.

Veuillez agréer, Madame, l'expression de mes sentiments respectueux et tout dévoués.

SULLY PRUDHOMME



INTRODUCTION

Tous ceux qui s'occupent sérieusement de musique, qu'ils soient artistes, dilettantes ou amateurs, sont frappés des nouvelles tendances qui se manifestent dans les compositions de l'école moderne et particulièrement dans celles qui sont destinées au théâtre; il se fait dans l'art musical dramatique une *évolution* qui pourrait bien devenir une *révolution*.

Le créateur, le promoteur de ce mouvement qui, comme une marée montante, nous secoue de ses fortes vagues, est l'auteur de *Rienzi* et de *Lohengrin*, de la *Tétralogie* et de *Tristan*,

Richard Wagner, celui que, de son vivant même, ses contemporains ont désigné par la significative appellation de *maître de Bayreuth*.

Artiste puissant et original, écrivain fécond et batailleur, il a exposé longuement, dans ses nombreux ouvrages de critique d'art et de polémique, toute une esthétique nouvelle de la musique appliquée à la scène. Que cette conception de l'art soit sympathique ou non, elle est celle d'un homme véritablement génial dont les œuvres imposent le respect et méritent une sérieuse attention.

Nous nous proposons d'esquisser les principaux points de cette nouvelle doctrine et d'examiner en quoi le *Drame musical*, réalisé en toute liberté par R. Wagner dans sa *Tétralogie* et surtout dans *Tristan et Yseult*, diffère de l'*Opéra*, cette forme si longtemps unique de la musique dramatique à laquelle nous devons *Alceste*, *Don Juan* et les *Huguenots*.

L'impartialité, toujours si difficile en matière d'art, est mise à une rude épreuve quand il s'agit de R. Wagner, à cause du caractère orgueilleux, personnel et vindicatif de l'auteur de *Tristan*. Sévère pour les maîtres du passé, il n'a eu que

des paroles méprisantes et hautaines pour les auteurs contemporains, et l'on verra plus loin avec quel dédain superbe il traite Meyerbeer et Gounod; enfin dans ses nombreux écrits, dont les premiers remontent à 1837, il a toujours laissé percer un mépris haineux pour la France et pour ce Paris dont il est venu cependant, à deux époques de sa vie, solliciter les suffrages; il a beau s'en défendre, le pamphlet intitulé : *Une capitulation,* écrit pendant la guerre de 1870, n'est qu'une réponse déguisée aux sifflets qui avaient accueilli le *Tannhäuser* dix ans auparavant. Ceux qui croient ou qui espèrent que le culte de l'art ennoblit et élève l'homme, verront-ils sans tristesse un grand artiste se laisser aller avec si peu de dignité à ses rancunes personnelles et choisir l'instant où son ennemi est à terre pour le piétiner sans vergogne?

Aussi, jetant un voile sur les faiblesses de l'homme et ne considérant que le compositeur, nous efforcerons-nous de rester dans le domaine de l'art pur et d'atteindre ces sphères sereines du beau, où brillent d'un égal éclat les sublimes inspirations des grands maîtres de la musique, qu'elles se nomment : le *Schlusschor* de la

Matthæus-Passion, l'*Andante* de la Neuvième Symphonie, la Plainte d'*Iphigénie*, l'Air de *Castor et Pollux*, l'Invocation de *Sarastro*, la *Prière des Pélerins* ou les Stances de *Sapho*.

Mais avant d'étudier, dans son ensemble et dans ses détails, la théorie wagnérienne sur le rôle et l'application de la musique au théâtre, il ne sera peut-être pas sans intérêt de faire quelques pas en arrière, et, prenant l'opéra à son origine, d'esquisser les transformations successives qu'il a subies jusqu'au jour où Richard Wagner lui-même entre dans la lice; nous verrons ainsi plus clairement la place que le maître de Bayreuth doit occuper dans l'histoire de l'art.



PREMIÈRE PARTIE

ORIGINE, HISTOIRE ET DÉVELOPPEMENT DE L'OPÉRA



CHAPITRE PREMIER

PREMIÈRE PÉRIODE

DEPUIS L'ORIGINE DE L'OPÉRA JUSQU'A LULLI

Jusqu'à la Renaissance, la musique est exclusivement religieuse ou populaire; c'est en 1534, à l'occasion du mariage de Côme de Médicis avec Léonore de Tolède, qu'elle se présente, pour la première fois, élégante et mondaine, sous la forme d'une *Pastorale* accompagnée *de musique*.

Voici la curieuse relation de cette fête :

« On vit Apollon venir, en l'honneur des jeunes époux, réciter des stances poétiques, et les Muses répondre à ce chant d'hyménée par un madrigal à neuf parties; puis parurent successivement les

villes de la Toscane personnifiées: Florence, Pise, Arezzo, Volterre, Cortone, Pistoia, chacune entourée de nymphes et de dieux, des rivières qui arrosent leurs murs et leur territoire, et chacune chantant, avec ses nymphes et ses dieux, une strophe lyrique à la louange des époux.

« Dans la seconde soirée, vint l'Aurore sur son char réveiller les bergers, les nymphes, les oiseaux, la nature, par des accents d'une douceur infinie, accompagnée d'un clavecin, d'un orgue, d'une flûte, d'une harpe, d'une grande viole et du chant des oiseaux (?).

« A la fin de la comédie, la Nuit venait ramener le sommeil que l'Aurore avait fait fuir; elle chantait accompagnée de quatre trombones dont le son était si doux que, pour ne pas laisser les spectateurs endormis, on fit arriver sur la scène une troupe de bacchantes et de satyres chantant, riant, dansant en désordre, au son d'instruments bruyants et joyeux [1]. »

La première apparition en France du mélodrame, tel qu'il venait d'être créé en Italie, eut

[1] Ginguené, *Histoire littéraire de l'Italie.*

lieu en 1548, à l'occasion de la tournée que fit Henri II dans ses États. La ville de Lyon offrit au roi des fêtes splendides : il y eut d'abord des combats de gladiateurs vêtus de satin et de drap d'argent, puis des naumachies ; le tout fut couronné par une représentation dont Brantôme parle en ces termes :

« La quatriesme belle singularité, ce fut ceste belle tragi-comédie, que ce grand et magnifique cardinal de Ferrare, primat de la Gaule et archevesque de Lyon, fit représenter en ceste belle salle qui parest encore ; on dict qu'il despendit en ceste représentation plus de dix mille écus ; ayant faict venir à grands couts et dépends des plus excellents comédiens et comédienes d'Italie : chose que l'on n'avait encore veu et rare en France ; car paradvant on ne parlait que des farceurs, des cornards de Rouen, des joûeurs de la basoche, et austres sortes de badins et joûeurs de badinages, farces, mommeries et sotteries ; mesmes qu'il n'y avait pas longtemps que ces belles tragédies et gentilles comédies avaient été inventées, joûées et représentées en Italie, et dict-on et le trouve-t-on par escrit que ce fut le pape Léon dernier (Léon X) qui le premier les

mist en vogue, mesmes qu'on lui reprochait qu'il aimait trop ces manières de gens et s'y amusait trop [1].»

Quelques années après, la ville de Calais ayant été reprise aux Anglais après 211 ans d'occupation, cette victoire fut célébrée par des fêtes magnifiques : *l'Orphée* de Jodelle, tragédie mêlée de chants, fut exécutée à l'Hôtel-de-Ville devant le roi, le jeudi gras 1558.

Enfin, en 1581, eut lieu au Louvre le fameux « *Ballet comique de la Reyne,* faict aux nopces de M. le duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudemont, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses.»

Baltazarini, surnommé Beaujoyeux, l'organisateur de ce divertissement, avait chargé Salmon et Beaulieu d'en composer la musique ; le sieur de la Chesnaye, aumônier du roi, avait fait les vers, aidé, dit-on, de Baïf et de Ronsard.

«Il y a, dans ce produit de l'art théâtral au seizième siècle, des scènes déclamées, des chœurs de tritons, des quatre vertus, une chanson de Mercure, un duo entre Glaucus et Thétis,

[1] Brantôme, *Capitaines français.*

des airs de ballet, des concerts de voix et d'*instruments invisibles.*

« Tout cela était entremêlé de fontaines jaillissantes, de nuages, de rochers, de bocages qui marchaient sur le théâtre, etc. — Ces belles imaginations valurent à Beaujoyeux force récompenses et des sonnets dans lesquels on le loue d'avoir ressuscité les arts de la Grèce. Lui-même en convient modestement dans sa préface [1]. »

Mais ces brillantes représentations, dans lesquelles le machiniste et le costumier jouaient un rôle capital, et qui rappellent certain naufrage de *l'Africaine,* ou certain embrasement du *Prophète,* n'étaient que des essais au point de vue musical; il faut fixer à l'année 1590, époque mémorable pour l'histoire de l'art, la véritable date de la naissance de l'opéra dont les créateurs sont Emilio de Cavalieri et Jacopo Peri; il est assez piquant de constater que les œuvres de ces novateurs relèvent de la mélopée grecque et qu'ils se proposent avant tout, comme Richard Wagner, l'imitation des chants héroïques des Hellènes.

[1] Halévy, *Lecture aux cinq académies.*

En effet, c'est sous l'influence de savants grecs, tels que Argyropoulos et Chalcondylas, chassés de Constantinople par les Turcs, et qui avaient trouvé à Florence refuge et sympathie, que s'était formée, au palais Bardi, une école vouée au culte de l'antiquité.

Des hommes distingués et érudits, parmi lesquels nous citerons Vincenzo Galilei, père de l'illustre astronome-physicien, Girolamo Mei, le poète Rinuccini, Emilio de Cavalieri, Jacopo Peri et Caccini, musiciens remarquables, assistés et encouragés par de nobles gentilshommes florentins, tels que les Strozzi, les Corsi et les Bardi, ayant retrouvé, dans les écrits des philosophes et des historiens, le souvenir de la puissance extraordinaire qu'avait eue l'art musical dans le théâtre grec, cherchèrent à suivre cet exemple en mettant en musique des paroles pathétiques, destinées à être chantées ou plutôt déclamées par une voix seule.

C'était toute une révolution que cette création de la *Monodie;* car jusque-là, vieux souvenir de la musique d'église, les chants étaient toujours exécutés en parties à plusieurs voix, que les sentiments fussent personnels ou collectifs.

La monodie accompagnée du jeu des instruments fut entendue pour la première fois en public en 1589, le jour de l'entrée à Florence de Christine de Lorraine, épouse de Ferdinand Ier. « Caché dans un nuage, Caccini fit entendre sur le passage du cortège un chant commençant par ces mots : *O benedetto giorno,* et le plaisir qu'il procura à la foule fut si grand que, depuis ce jour le peuple donna à son chanteur de prédilection le nom de *Benedetto Giorno*[1] ».

Les compositions de Caccini se répandirent rapidement dans toute l'Italie ; aussi l'auteur, « voyant ses œuvres courir le monde mutilées et défigurées par l'ignorance des chanteurs », se décida-t-il à publier un choix de ses meilleures compositions, sous le titre de *Nuove Musiche*[2] ; ce célèbre recueil, imprimé en 1601, est un véritable document pour l'histoire de l'art.

La première application à la scène de cette nouvelle forme de la musique fut tentée par Emilio de Cavalieri dans deux ouvrages : *il Satiro* et *la Disperazione di Sileno,* exécutés

[1] Bonini.

[2] Gevaërt, *La musique vocale en Italie.*

en 1590; sept années après, Jacopo Peri composa avec Ottavio Rinuccini sa *Dafne,* dont la représentation obtint un énorme succès au palais Corsi.

Encouragé dans ses efforts, Jacopo Peri écrivit peu après un nouveau drame musical: l'*Euridice*, tragédie de Rinuccini qui fut jouée en grande pompe au palais Pitti, en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis. Peri, qui possédait une magnifique voix de ténor, chanta lui-même le rôle d'Orphée, et ses accents pathétiques arrachèrent des larmes à tous les spectateurs [1].

La même année, cette année 1600 si importante dans l'histoire de l'art, on avait exécuté à Rome, dans l'Église des Oratoriens, la *Rappresentazione dell' Anima et del Corpo* d'Emilio de Cavalieri; c'était la première application du nouveau style à la musique sacrée.

Philippe de Neri, ami de Palestrina et fonda-

[1] Nous recommandons à tous les musiciens le beau morceau: *Gioite al canto mio*, tiré de cet opéra; il se trouve dans *les Gloires de l'Italie*, précieux recueil publié par Gevaërt, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles.

teur de l'ordre des Oratoriens, avait eu l'idée, pour attirer les fidèles, d'organiser des représentations dramatiques avec décors dans l'église de son couvent: *Oratorio della Chiesa novella,* et le nom d'*Oratorio* fut donné à ce genre d'ouvrage, composé sur un texte tiré des livres saints, à cause de l'endroit (oratorio) où l'on allait l'écouter.

Emilio de Cavalieri et Jacopo Peri furent suivis, dans la voie qu'ils avaient ouverte, par de nombreux imitateurs. Nous citerons d'abord Monteverde qui, introduisant dans l'harmonie l'accord de septième dominante sans préparation, ouvrit la porte à la modulation et se servit le premier de l'accord de septième diminuée et de la neuvième dominante.

Il écrivit divers opéras. Voici en quels termes élogieux les contemporains ont parlé de la représentation de son *Arianne* qui eut lieu en 1608 à Mantoue, à l'occasion du mariage du Prince Royal avec l'infante de Savoie:

« Au concert des voix s'ajoutait celui des instruments *placés derrière la scène,* et dont le son variait à chaque changement de la musique.

« Cette pièce, représentée par des chan-

teurs excellents et habiles, tant hommes que femmes, réussit admirablement. En particulier, la plainte d'Ariane sur l'écueil fut chantée avec tant d'expression et représentée d'une manière si pathétique, qu'il n'y eut aucun spectateur qui ne s'attendrît, ni aucune dame qui ne versât quelques larmes de compassion [1]. »

Après Monteverde, Cavalli et Cesti écrivirent, à leur tour, des ouvrages du même ordre, mais aucun d'eux ne fut imprimé.

Il est à remarquer que, jusqu'ici, la musique scénique n'est point sortie de l'enceinte privilégiée des cours et des palais; en 1637 cette sphère restreinte s'élargit brusquement par la création à Venise du premier théâtre destiné au public.

Le bruit des représentations de ce théâtre donna à Mazarin l'idée de faire venir à Paris, en 1645, une troupe de chanteurs italiens ; ils exécutèrent, devant la reine Anne d'Autriche, une pièce déjà célèbre en Italie : la *Finta Pazza (La Folle supposée)* de Giulio Strozzi ; le succès de cette pièce fut assez grand.

Cambert, organiste de l'église Saint-Honoré,

[1] Gevaërt, *Histoire de la musique vocale en Italie.*

et maistre et compositeur de musique de la Reyne Mère, eut l'idée de composer une « Comédie française en musique ».

Voici les termes, extraits de l'intéressant ouvrage de M. A. Pougin[1], dans lesquels un contemporain, le père Ménestrier, juge ce projet :

« Jusqu'alors, on croyait que notre langue n'était pas capable de fournir des sujets propres pour ces représentations, à cause que sur nos théâtres on était accoutumé à n'entendre que des vers alexandrins, qui sont plus propres pour la déclamation que pour le chant. Cependant le sieur Perrin, introducteur des Ambassadeurs auprès de feu M. le duc d'Orléans, ayant fait souvent des paroles pour les airs que nos meilleurs maîtres de musique composaient, s'aperçut que notre langue était capable d'exprimer les passions les plus belles et les sentiments les plus tendres, et que si l'on mêlait un peu des manières de la musique italienne à nos façons de chanter, on pourrait faire quelque chose qui ne serait ny l'un ny l'autre, et qui

[1] Arthur Pougin. *Les vrais créateurs de l'opéra français.*

serait plus agréable; car il y a bien des gens qui ne s'accommodent pas des rengorgements de la musique d'Italie.»

Cambert et l'abbé Perrin composèrent donc en collaboration une pièce intitulée *Pastorale*, et qui est bien, en réalité, le premier *opéra français*.

Il fut d'abord joué une dizaine de fois à Issy, en avril 1659, chez un riche dilettante, le sieur de la Haye, et eut l'honneur d'être représenté, un mois après, à Vincennes, en présence de toute la cour.

Peu de jours après la représentation de sa pièce, Perrin en fit le compte rendu sous forme d'une lettre adressée par lui à son ancien ami l'abbé de la Rovere, devenu alors archevêque de Turin, lettre dont nous extrayons quelques citations en les empruntant également à l'ouvrage de M. A. Pougin, et qui peut être considérée comme le véritable programme de l'opéra français à sa naissance:

«Après avoir veu plusieurs fois, tant en France qu'en Italie, la représentation des comédies en musique, je n'ay pas désespéré comme les autres, qu'on n'en pût faire de très galantes

en nostre langue, et y ajoutant toutes les beautez dont est capable cette espèce de représentation, laquelle avec tous les avantages de la comédie récitée, a sur elle celuy d'exprimer les passions d'une manière plus touchante, par les fléchissements, les élévations et les chutes de la voix; celuy de faire redire agréablement les mesmes choses et les imprimer plus vivement dans l'imagination et la mémoire; celui de faire redire à plusieurs personnes les mesmes choses et exprimer les mêmes sentiments en même temps; et représenter, par des concerts de voix, des concerts d'esprits, de passions et de pensées, quelquefois mesme en disant les mesmes choses en différents accents; exprimer en mesme temps des sentiments divers et d'autres beautés jusqu'icy inconnues, mais excellentes et d'un succez admirable...

« Il n'est pas malaisé de concevoir les raisons pour lesquelles ces pièces n'ont pas été portées sur notre théâtre dans le point d'excellence dont elles sont capables. »

« Premièrement pour ne pas trouver des poètes musiciens qui entendissent les vers et les compositions lyriques ou propres au chant, les

compositeurs se sont servi des poètes ordinaires des pièces de théatre, faites simplement pour la récitation et les ont mises en musique de bout en bout... Ils ont inventé des styles de musique moitié chantants, moitié récitants, qu'ils ont appelez représentatifs, racontatifs, récitatifs,... lesquels sont des pleins-chants que nous appelons des chansons de veilleur ou de ricochet, si ridicules et si ennuyeux qu'ils se sont attiré justement la malédiction dont ils ont été chargés.

« Pour éviter ce défaut, j'ai composé ma *Pastorale* toute de pathétique et d'expressions d'amour, ce qui fait que toutes les scènes sont si propres à chanter qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une chanson ou un dialogue . . . . . .

« Le troisième défaut est la longueur insupportable de leurs pièces de quinze cents vers et de 6 à 7 heures de représentation, le terme ordinaire de la patience française dans les spectacles publics les plus beaux et les plus diversifiés étant celui de 2 heures environ, particulièrement dans les musiques lesquelles, pour belles qu'elles soient, après ce temps-là étourdissent et lassent au lieu de plaire et de divertir.

« Le quatriesme est la longueur de leurs récits,

lesquels ils font parfois de 50 à 60 vers ne considérant pas que l'oreille se lasse facilement d'entendre une même voix pour belle qu'elle soit, et que le plus grand secret de la musique, c'est la variété continuelle des voix, des consonnances et des mouvements . . . .

« Le septième est la nature de notre poésie pour l'ordinaire enveloppée et obscure pour ses transpositions dans la phrase, ses licences, ses vieux mots usités seulement dans les vers, et ses expressions métaphoriques et forcées qui passent parmi vous pour des conceptions admirables, et parmi nous pour de purs galimathias ».

N'est-il pas piquant de voir en 1661 l'abbé Perrin reprocher à l'école italienne une partie des errements que nous aurons nous-mêmes à signaler dans le « drame musical » en 1880 ?

Dix ans après la représentation de la *Pastorale,* l'abbé Perrin, Cambert et le marquis de Sourdeac, financier dilettante, engagèrent une troupe de danseurs et de musiciens, et ouvrirent dans la rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud, sur l'emplacement actuel du Passage du Pont-Neuf, un théâtre qui, appelé à de glorieuses destinées, devait devenir un jour l'Aca-

démie royale de musique; la pièce qui inaugura la nouvelle salle en 1671 était qualifiée ainsi: *Pomone, Opéra ou Représentation en musique.* Elle était de l'abbé Perrin pour les paroles et de Cambert pour la musique; Beauchamp en avait réglé les ballets.

Mais la discorde se mit bientôt entre les trois fondateurs du nouveau théâtre et le privilège qui leur avait été accordé par Louis XIV fut, par suite d'intrigues, accaparé peu de temps après, en 1672, par Lulli; celui-ci, fort de la faveur du roi, s'installa dans la belle salle du Palais-Royal, dont il délogea la troupe de Molière, désorganisée par la mort récente de l'immortel auteur du *Misanthrope;* puis, s'adjoignant le poète Quinault, il composa une série d'ouvrages qui furent tous joués avec succès; ils contiennent toutes les parties constitutives de la musique scénique: le *Récitatif,* l'*Air,* le morceau d'ensemble (*duo, trio*), et enfin le *Chœur,* et sont ainsi, sous une forme encore embryonnaire, le véritable point de départ de l'opéra.

Lulli, pour se concilier la faveur du public, introduisit dans ses opéras des airs populaires à une ou deux voix et accorda un rôle important

à la danse; c'est lui qui, en 1680, dans son ballet, *le Triomphe de l'Amour,* fit pour la première fois paraître des danseuses sur la scène; car jusque-là, par une interversion qu'expliquent les traditions du théâtre grec, mais qui semblerait bien étrange à nos abonnés de l'Opéra, les rôles féminins avaient toujours été dansés et mimés par des hommes déguisés en femmes[1]. A côté de ces innovations surtout extérieures et en quelque sorte décoratives, Lulli sut pénétrer au cœur même du problème fondamental de la musique d'opéra, nous voulons parler de l'union des paroles et de la musique; il se préoccupa grandement de l'accent, de la valeur des mots, de la prosodie, et créa une langue dramatique pleine d'énergie, si bien que, parfois même, elle conviendrait mieux à la tragédie qu'à l'opéra.

Quelques auteurs ont reproché à Lulli la raideur et la sécheresse; certes, le récitatif est loin d'avoir, sous sa plume, toute la souplesse

[1] Cette coutume bizarre est encore en usage aujourd'hui dans tout le Céleste Empire. (*Le théâtre Chinois* par le général *Tcheng ki tong*).

qu'il est destiné à acquérir sous celle de Gluck, et les airs, trop souvent écourtés, n'ont pas le libre développement qu'ils atteindront plus tard; mais il convient de ne pas oublier que Lulli fut un créateur et que c'est lui qui montra le chemin à ceux dont la renommée devait faire pâlir la sienne. Certaines de ses compositions sont absolument belles, émouvantes et géniales; citons, entre bien d'autres, l'air d'*Amadis:* « Bois épais, redouble ton ombre ! » ; l'entrée de Méduse dans *Persée :* « J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine ; » l'air de *Caron:* « Il faut passer tôt ou tard, il faut passer dans ma barque ! » ; puis le délicieux morceau de Vénus dans *Thésée:* « Revenez, amours, revenez ! » enfin, la romance : « Atys est trop heureux ! », empreinte d'une mélancolie sombre qui la rattache, comme sentiment, à l'admirable lamentation de Schumann: « *Ich grolle nicht!* »

On sait qu'*Atys* était l'opéra que préférait Louis XIV parmi les œuvres de Lulli; aussi lorsqu'un jour, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Mme de Maintenon, le roi lui demanda de désigner l'opéra qu'elle désirait voir représenter : — *Atys*, répondit la sévère

mais habile favorite. — Ah! madame, s'écria Louis XIV en lui baisant la main, « Atys est trop heureux [1] ! »

Mais le chef-d'œuvre de Lulli est, sans contredit, son *Armide*, dont le poème fut écrit pour lui par Quinault, son fidèle collaborateur; on sait

[1] N'est-il pas à regretter que les pages remarquables du vieux maître français soient absolument ignorées de la plupart des chanteurs? Et cependant combien il serait utile aux élèves qui se destinent au théâtre, d'étudier la déclamation lyrique dans Lulli, Rameau et Gluck! Pourtant nous n'entendons presque jamais dans les concours du « Conservatoire de musique et de déclamation » chanter aucune de ces nobles compositions, qui devraient être travaillées par les musiciens comme le sont les tirades classiques de Racine et de Corneille par les acteurs.

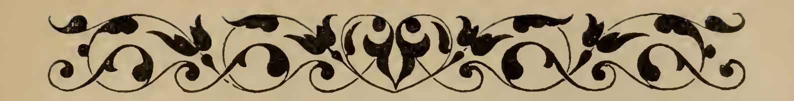
Il est vrai que la bonne exécution de ces morceaux exige une grande sûreté de voix, en même temps qu'une articulation juste et vigoureuse; aussi leur préfère-t-on des airs moins profonds de style et plus brillants de facture, qui permettent aux élèves d'obtenir de faciles succès, derrière lesquels peuvent s'abriter la mollesse des professeurs et l'insuffisance des chanteurs.

Il a été aussi pendant longtemps question de remettre au répertoire de l'Académie nationale de musique l'*Armide* de Gluck, mais ce projet, qui intéressait si vivement le monde des arts, a toujours été ajourné, bien que l'administration ait eu longtemps à sa disposition en la personne de Mme Krauss, une des rares artistes unissant les qualités d'une vraie tragédienne à celles d'une grande cantatrice.

que ce poème fut repris quelques années plus tard sans aucune modification par Gluck, et si celui-ci donne plus de développement à la phrase musicale et plus de liberté au récitatif, il ne faut pas oublier que Lulli est souvent arrivé à une si grande justesse d'accent, que Gluck s'inspirera malgré lui de son devancier et sera forcé de l'imiter.

Ce fut aussi Lulli qui introduisit le premier dans ses opéras de courtes pièces instrumentales qu'il appela « ouvertures », et qui obtinrent une telle vogue qu'elles passèrent les Alpes et furent jouées pendant de longues années au commencement de tous les opéras italiens.





CHAPITRE II.

DEUXIÈME PÉRIODE

DE SCARLATTI A GLUCK

Pendant que la musique dramatique prenait en France cet essor, Scarlatti, à Naples, fondait une école de composition restée longtemps célèbre, et cherchait aussi de son côté à perfectionner l'opéra.

C'est lui qui inventa l'*Aria* composée de deux parties, avec un *da capo* qui ramène la reprise de la première partie du morceau et dans laquelle les paroles se répètent symétriquement. Cette *aria* contenait, en germe, la légion des morceaux écrits spécialement en vue du succès des chanteurs, et tenant de moins en moins

compte de l'action scénique; c'est d'elle que sont issues les innombrables cavatines, romances, cabalettes qui envahirent peu à peu l'Opéra et le transformèrent en une sorte de Concert, dans lequel le drame n'avait plus qu'une part insignifiante. Ce genre, auquel se prêtait naturellement le génie mélodique des Italiens, a produit des œuvres d'un mérite très divers, depuis les opéras de Léonardo Léo, Durante, Lotti, Marcello, Porpora, Caldara *e tutti quanti*, jusqu'à ceux de nos contemporains, Verdi et Boïto.

Lulli et Scarlatti peuvent être considérés comme les véritables créateurs, l'un, de l'école française, l'autre, de l'école italienne, et les compositeurs qui les suivront ne feront que développer et perfectionner la forme créée par ces deux maîtres.

La tradition française fut continuée par Campra et Destouches; elle atteignit son apogée sous l'impulsion de Rameau, ce grand musicien qui résume d'une façon si brillante les caractères essentiels de notre génie national: la force, la clarté, la grâce et l'élégance. Il s'était signalé d'abord par différents écrits de théorie musicale dont le plus célèbre est son *Traité d'harmonie*,

et se reposait de ses fonctions d'organiste par quelques compositions légères, écrites sur des comédies bouffonnes de son ami Piron et jouées à la foire Saint-Germain.

Encouragé par ces faciles succès, et bien qu'il fût âgé déjà de plus de quarante-huit ans, Rameau se décida à écrire sérieusement pour le théâtre. Grâce à l'appui du fermier général La Popelinière, il obtint de l'abbé Pellegrin, le librettiste à la mode, le texte d'*Hippolyte et Aricie* qui fut représenté à l'Académie royale de musique et accueilli avec beaucoup de faveur. Cette œuvre fut suivie de plusieurs autres, dont les plus célèbres sont : *les Festes d'Hébé*, *les Indes galantes*, *Dardanus*, *Castor et Pollux*, etc. ; ce dernier opéra eut l'honneur, inconnu jusque-là, d'être traduit en allemand et représenté à Dresde.

Rameau, tout en restant fidèle à la tradition de Lulli, augmenta considérablement le rôle de l'orchestre, donna plus d'intérêt à l'accompagnement, et obtint des effets plus variés et plus puissants. Ce grand génie rencontra pourtant de nombreux détracteurs, auxquels il répondait spirituellement :

« Vous verrez que je ne suis pas novice dans l'art, et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même ; car je n'y ai en vue que les gens de goût et nullement les savants, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là, et qu'il n'y en a presque point de ceux-ci [1]. »

Une des qualités maîtresses de Rameau est la souplesse du style. Quel morne accablement exprime le chœur de *Castor et Pollux:* « Que tout gémisse ! », s'enchaînant au bel air de Télaïre : « Tristes apprêts, pâles flambeaux ! » Quels accents tragiques éclatent dans le morceau chanté par Anténor : « Monstre affreux, monstre redoutable ! » et dans ce *trio des Parques* si justement célèbre par la hardiesse et la nouveauté de ses combinaisons harmoniques.

A côté de morceaux sérieux, Rameau a écrit un grand nombre d'intermèdes d'orchestre : rigaudons, sarabandes, divertissements et une foule d'airs gracieux, d'un charme irrésistible ; parmi ces derniers, il nous faut citer l'ariette :

[1] Lettre publiée par le *Mercure de France*, 1765.

«Dans ce doux asile,» qui a fourni à la Société des concerts du Conservatoire un de ses chœurs les plus applaudis, bien que cette charmante mélodie ne soit écrite que pour une voix seule dans la partition conforme à la reprise de *Castor et Pollux*, du 24 octobre 1754.

Cependant l'arrivée à Paris d'une troupe de chanteurs italiens, qui vinrent y jouer des pièces entremêlées de dialogues et de musique, jeta une ombre sur le succès obtenu jusque-là par l'opéra français. La cour se partagea en deux camps: le roi témoigna de sa préférence pour la musique nationale; la reine, appuyée par Grimm, Diderot et J. J. Rousseau, se déclara en faveur de la musique italienne.

Il faut dire, pour expliquer cet entraînement vers la musique des *Bouffons italiens*, que ces chanteurs étaient arrivés à une perfection vocale à laquelle les Français, voués surtout à la déclamation lyrique, étaient loin d'être parvenus; aussi tout Paris voulut-il applaudir la *Serva Padrona* de Pergolèse.

C'est sous l'influence de la musique bouffe italienne que J.-J. Rousseau, Duni, Monsigny et surtout Grétry, créèrent alors un genre nouveau,

l'opéra-comique, auquel l'avenir réservait un succès si durable, mais dont l'histoire et l'étude sortent du cadre de ce travail.

A cette époque tourmentée, apparaît le chevalier Gluck; il avait séjourné en Italie et avait été frappé de la place exagérée réservée dans l'opéra italien aux exécutants: la *prima donna* et le *primo musico* avaient pris l'habitude de tyranniser le compositeur pour obtenir de lui des airs ou des duos propres à faire ressortir les qualités particulières de leur voix et de leur talent, sans se soucier autrement de la vérité dramatique; l'auteur ne songeait plus qu'à fournir aux virtuoses à la mode l'occasion de se faire applaudir d'un public que transportaient le charme de l'organe ou l'agilité de gosier de ses chanteurs de prédilection. Grâce à ces concessions, la pièce obtenait un succès passager, mais éclatant.

Bien qu'il sentît l'insuffisance de ce style, Gluck s'en servit encore pour composer ses premiers ouvrages, mais tout un vaste plan de réforme germait dès lors dans son esprit et reçut une première application dans *Orfeo ed Euridice*; ce n'est toutefois qu'en 1767 que parut *Alceste*,

ouvrage grandiose qui marque le plein développement de son génie et qui, au point de vue de l'application des nouvelles doctrines, occupe dans l'œuvre de Gluck, la place que *Tristan et Yseult* occupe dans celle de R. Wagner. Et, pour que l'analogie nous apparaisse plus complète encore entre ces deux grands compositeurs, Gluck exposa dans la célèbre préface qui parut en tête de la partition d'*Alceste*, toute sa théorie de l'art musical dramatique, comme le maître de Bayreuth devait le faire, un siècle plus tard, dans ses volumineux écrits.

Voici les principaux passages de cette profession de foi, document important pour l'histoire de la musique et qui fut écrit en langue italienne :

« Je me suis proposé de mettre fin à tous les abus qui, introduits par suite de la vanité malentendue des chanteurs ou de la grande condescendance des compositeurs, défigurent depuis si longtemps l'opéra italien, et qui, du plus magnifique et du plus noble des spectacles, en font le plus ridicule et le plus ennuyeux. J'ai voulu renfermer la musique dans ses attributions véritables, qui consistent à rehausser la poésie par l'expression et par les situations du drame, sans

interrompre l'action et sans la refroidir par des ornements inutiles et superflus. J'ai cru qu'elle devait faire le même effet que, sur un dessin correct et bien tracé, la vivacité et le contraste judicieux de la lumière et de l'ombre qui servent à animer les figures sans en altérer les contours.

«En conséquence, je n'ai pas voulu qu'un acteur s'arrêtât, ni au moment le plus intéressant du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni au milieu d'un mot et sur une voyelle favorable pour lui donner l'occasion de faire parade, dans un long passage, de l'agilité de sa voix, ni pour attendre que l'orchestre lui donne le temps de reprendre haleine pour un point d'orgue. Je n'ai pas cru devoir passer rapidement sur la seconde partie d'un air, quand elle avait une réelle importance, pour avoir l'occasion de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première partie, et terminer l'air juste à l'endroit où peut-être le sens n'est point achevé, et tout cela uniquement pour que le chanteur puisse faire voir qu'il est capable de modifier autant de fois un même passage, suivant son caprice. En somme, j'ai cherché à

bannir tous ces abus contre lesquels se récrient depuis si longtemps et la raison et le bon sens. Je pense que la symphonie doit préparer les auditeurs à l'action, dont elle doit être, pour ainsi dire, l'argument; que les instruments doivent se proportionner à l'intérêt et à la passion, qu'il ne faut pas laisser un si grand intervalle entre le récitatif et l'air, de peur de couper les phrases à contre sens et d'interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action.

« J'ai cru, en outre, devoir viser à une noble simplicité : aussi ai-je évité avec soin de sacrifier la clarté aux difficultés; et je n'ai introduit en fait de nouveautés que celles qui pouvaient se justifier par la situation et par l'expression.

« Enfin j'ai cru devoir sacrifier même les règles à l'effet. »

Les idées du chevalier Gluck ne furent ni comprises, ni goûtées à Vienne, et *Alceste,* suivi de *Paride ed Elena,* reçut des Allemands un accueil assez froid. Alors Gluck désira se présenter devant le public parisien, tout préparé par les œuvres de Lulli et de Rameau à comprendre et à apprécier des ouvrages qui n'étaient qu'une heureuse application des principes déjà

partiellement réalisés avant lui par ces grands maîtres.

Pour obtenir la réalisation de ses désirs, il s'adressa à la jeune reine Marie-Antoinette, et celle-ci, bien qu'elle eût, jusque-là, montré ouvertement sa préférence pour la musique italienne, appela auprès d'elle son ancien professeur, et lui ouvrit les portes de l'Académie royale de musique.

C'est à la faveur de cette protection royale que Gluck, donnant un libre essor à son génie, put composer et faire exécuter, dans de brillantes conditions, ces immortels chefs-d'œuvre qui, aujourd'hui encore, font l'admiration de tous ceux qui aiment et sentent la musique : *Iphigénie en Aulide* d'abord, le premier ouvrage de Gluck écrit sur un sujet français, puis *Orphée* et *Alceste*; ces deux œuvres, composées primitivement sur un texte italien, furent alors traduites, remaniées, complétées et reçurent la forme définitive sous laquelle elles ont obtenu, il y a une vingtaine d'années, grâce à Mme Pauline Viardot, l'éminente tragédienne lyrique, une résurrection brillante, malheureusement trop éphémère.

Iphigénie, Orphée et Alceste furent accueillis par le public parisien avec une faveur marquée, mais l'enthousiasme fut plus grand encore lors de l'apparition d'*Armide.* Ce dernier succès inquiéta à un tel point les partisans de la musique italienne, que ceux-ci, ayant à leur tête Grimm, la Harpe et Marmontel, appelèrent à Paris Piccini, le plus célèbre des compositeurs d'Italie; c'est à leur demande que ce dernier composa un *Roland,* dont Marmontel lui traduisit les vers mot à mot, car Piccini ne connaissait pas du tout la langue française.

Roland obtint un accueil enthousiaste, auquel Gluck riposta par son *Iphigénie en Tauride* qui lui valut un véritable triomphe et dont Burney, son biographe et son ami, parle en ces termes: « S'il était possible aux partisans de la musique française d'en entendre d'autre que de Lulli et de Rameau, ce devrait être l'opéra d'*Iphigénie,* dans lequel le compositeur allemand s'est tellement accommodé au goût national, à son style, à son langage, qu'il a souvent imité les deux maîtres français et presque adopté leur manière. »

La société française se divisa en deux camps,

les *Gluckistes* et les *Piccinistes.* « La discorde, dit Grimm, s'est emparée de tous les esprits : elle a jeté le trouble dans nos académies, dans nos cafés, dans toutes nos sociétés littéraires. Les gens qui se cherchaient le plus se fuient, les dîners même, qui conciliaient si heureusement toutes sortes d'esprits et de caractères, ne respirent plus que la contrainte et la défiance. Les bureaux d'esprit les plus brillants, les plus nombreux jadis, à présent sont à moitié déserts. On ne demande plus : Est-il janséniste, est-il moliniste, philosophe ou dévôt? On demande : Est-il Gluckiste ou Picciniste? Et la réponse à cette question décide toutes les autres. »

Comme nous l'avons déjà indiqué, la théorie de Gluck se rattache à la tradition de l'opéra français épurée et perfectionnée, et est surtout une réaction contre l'école italienne soumise aux caprices des virtuoses; le compositeur cherche, comme J. Péri en 1600, ses modèles dans l'antiquité et s'inspire des écrits de Plutarque.

« J'ai observé, dit Gluck, que les poètes qui ont composé des hymnes pour les temples se

sont tous assujettis à faire dominer dans leurs odes un certain mètre. J'ai pensé que ce mètre avait apparemment en soi quelque chose de sacré et de religieux, et j'ai composé ma marche d'*Alceste* en observant la même succession de longues et de brèves.»

Gluck choisit des sujets tirés de l'histoire héroïque et s'efforça non seulement de rendre l'accentuation juste du mot, mais de pénétrer au cœur même des situations; son génie lui fit souvent trouver des accents d'une noblesse et d'une grandeur qui ne seront jamais surpassés.

Il ne proscrit pas, comme Wagner, les airs, les duos, les chœurs, les ballets, ni les marches pompeuses, mais formant de tous ces éléments un faisceau serré, il les fait concourir au drame qu'il se propose de représenter avec le plus d'agrément et de vérité possibles.

L'orchestre, sortant du rôle passif d'accompagnateur, devient aussi entre ses mains puissantes un personnage vivant, qui souligne ou dévoile les sentiments exprimés par les acteurs; tout le monde connaît la réponse que Gluck fit à un critique lui reprochant d'avoir placé un

dessin de violons exprimant l'agitation et le désespoir sous cette phrase d'Oreste : « Le calme rentre dans mon cœur..... »

« Il ment, il ment, s'écria Gluck, il a tué sa mère ! »





CHAPITRE III.

TROISIÈME PÉRIODE

DE GLUCK A MEYERBEER

Pendant que les querelles des Piccinistes et des Gluckistes divisaient la société française, deux grands hommes, nés en Allemagne la même année, écrivaient des chefs-d'œuvre destinés à avoir sur l'art musical présent et futur une influence indélébile. L'un, Händel, né pour la lutte, quitte de bonne heure son pays et parcourt l'Allemagne et l'Italie, pour se fixer définitivement en Angleterre; là, après avoir composé un grand nombre d'opéras dans le style italien, opéras auxquels certains airs de toute beauté méritent de survivre, il reprit la

tradition d'Émilio de Cavalieri et s'adonna spécialement à l'*Oratorio;* c'est alors qu'il écrivit ces grandes épopées religieuses : *Josué, Samson, Israël en Égypte, Judas Macchabée, le Messie,* etc., etc., qui trouvèrent dans la pieuse Angleterre leur véritable patrie.

A la même époque, loin des cours et de leurs intrigues, dans le silence des cathédrales gothiques, un autre musicien, J. S. Bach, plus puissant que tous ceux dont la renommée emplissait le monde à cette époque, élargissant d'un geste de Titan le cadre de la musique vocale et instrumentale, composait ses nombreuses et immortelles *Cantates;* puis cinq *Oratorios*, traîtant du sujet sacré de la PASSION et dont les paroles étaient extraites de l'Évangile même.

Dans ces différentes œuvres, Bach unit les trésors d'une science qui fait aujourd'hui encore l'admiration des musiciens au point de vue technique, à l'inspiration la plus élevée, la plus pure et la plus pathétique. Ce maître prodigieux a montré son génie sous les formes les plus diverses : pièces et concertos pour l'orgue, le clavecin, le violon, la flûte, l'orchestre et les voix, etc.

Il n'est qu'un genre dans lequel il ne se soit pas essayé : il n'a jamais composé pour le théâtre; cependant, telle a été son influence sur la musique en général, que ceux-là mêmes, qui n'ont fait que de l'art dramatique, ont subi, consciemment ou inconsciemment, l'influence de celui qui mérite le nom glorieux de *Père de la musique*. Ses ouvrages, qui dépassaient de beaucoup la portée de ses contemporains, restèrent longtemps inconnus; toutefois, Mozart, qui eut l'occasion, lors d'un voyage qu'il fit en 1786 à Leipzig, d'entendre, puis de lire quelques-unes des compositions du maître d'Eisenach, sous forme de feuilles manuscrites étalées sur des chaises, poussa devant ces œuvres un cri d'admiration et d'enthousiasme. Ce cri fut répété un siècle plus tard par Mendelssohn, qui eut l'honneur et le bonheur d'arracher à l'oubli la *Passion selon saint Matthieu* et d'en diriger, en personne, la première exécution qui ait eu lieu depuis la mort de J. S. Bach.

Mozart, dont nous venons de prononcer le nom, est bien, lui aussi, un homme à part, une créature d'élection; il réalise sans peine, sans

effort, sans écrits dogmatiques, par la seule et libre expansion de son radieux génie, l'union parfaite et merveilleuse des qualités de l'école française et de celles de l'école italienne, enrichies de toute la science des contrepointistes allemands.

Mozart, la musique faite homme, excella dans tous les genres : *Symphonies, Concertos, Sonates,* etc., etc.; avec une rapidité qui tient du prodige, il écrivit pour le théâtre ces chefs-d'œuvre impérissables qui se nomment : *l'Enlèvement au Sérail, les Noces de Figaro,* œuvres pétries d'esprit et de grâce; *Don Juan,* où le caractère de chacun des personnages est exprimé avec un sentiment psychologique si vivant et si profond, *la Flûte enchantée,* où le courageux compositeur, déjà sous l'étreinte du mal qui allait l'emporter, jetait, sur un poème médiocre, des trésors de finesse, de grandeur et de gaîté, et enfin le *Requiem,* véritable chant du cygne, dans lequel le grand artiste traçait d'une main défaillante ses adieux à la vie.

Après Mozart, des compositeurs qui tiennent une place secondaire dans l'histoire de l'art continuent à écrire pour la scène, avec plus ou

moins de bonheur. Ce sont : Sacchini, Paësiello et Cimarosa qui s'immortalise avec son *Matrimonio segreto.*

La théorie de la vérité absolue appliquée au théâtre n'a pas seulement préoccupé Gluck et plus tard Wagner, elle avait déjà hanté le cerveau méditatif de Méhul ; il essaya, dans un opéra-comique en un acte, nommé *Uthal,* de faire de la couleur locale, de la poésie crépusculaire et vague comme les brouillards du Nord. Afin de mieux réaliser la teinte grise et monotone dans laquelle Méhul voulait estomper son œuvre « tirée des Poèmes d'Ossian », il se priva, fait unique au théâtre, de la sonorité des violons, comme étant trop chaude et trop colorée. C'est au sortir de la représentation d'Uthal que Grétry prononça cette parole connue : « Un louis d'or pour une chanterelle ».

Méhul reconnut bientôt l'erreur dans laquelle il était tombé en poursuivant à tout prix cette chimère de la *vérité dramatique absolue,* et *Joseph* fut la revanche éclatante d'*Uthal.*

« Pour relever tous les mérites de ce magnifique poème musical, dit Ch. M. de Weber, il faudrait écrire des volumes ; d'ailleurs, la beauté

des œuvres de cet ordre-là ne se prouve point; il suffit d'en appeler au sentiment de ceux qui les entendent ».

Après Méhul apparaissent Cherubini, Lesueur, ensuite Spontini, élève du Conservatoire de Naples. Sa *Vestale*, écrite dans les traditions de Gluck, a certainement de l'ampleur, de la noblesse et de l'expression dramatique, mais présente peut-être une certaine monotonie résultant de l'usage du style pompeux indéfiniment soutenu.

Spontini relie Gluck à Meyerbeer; s'il a imité le récitatif du premier, il a montré à l'autre, dans le célèbre *finale* de sa *Vestale*, un des plus beaux spécimen d'architecture musicale qui soient au théâtre.

Enfin, en 1812, parut Rossini, cet être exceptionnel qui tint une si grande place dans la musique du XIXe siècle. Doué d'une facilité prodigieuse, il composa en Italie un grand nombre d'opéras qui envahirent rapidement les répertoires étrangers : *Tancredi, Otello, la Donna del Lago, Mosè,* remanié plus tard pour l'Académie nationale de musique, *Il Barbiere*, ce chef-d'œuvre étincelant écrit à Rome en treize jours,

la Cenerentola, la Gazza ladra, Semiramide et enfin, lorsqu'il fut venu se fixer à Paris, *le Siège de Corinthe, le Comte Ory,* et *Guillaume Tell.*

Reprenant la tradition italienne du dix-huitième siècle, Rossini, qui était un esprit fin, sceptique et avide de succès, se proposa, en écrivant ses opéras, de faire avant tout valoir la voix et le talent de ses interprètes ; que lui importait la vérité dramatique, pourvu qu'une cavatine aux purs contours, ou de brillantes fioritures vinssent caresser agréablement le sens auditif d'un auditoire élégant et mondain et provoquer ses bravos frénétiques !

Et cependant quels dons merveilleux possédait Rossini ! quelle aisance à manier l'orchestre, à écrire ces morceaux d'ensemble, ces finales à grande sonorité, ces récitatifs si expressifs et d'une si belle forme musicale, et enfin quelle facilité à réaliser un idéal dramatique des plus élevés, comme il l'a fait dans *Guillaume Tell,* dès qu'il s'est décidé à traiter sérieusement son art !

Après Rossini, et procédant directement de lui, nous voyons se succéder Carafa, Mercadante ; puis Bellini, l'auteur de *Norma,* talent mélancolique et tendre, qui écrivit de délicieuses

cantilènes pour ce quatuor admirable de chanteurs qui s'appelaient : Rubini, Lablache, Grisi et Tamburini, et grâce auxquels le Théâtre-Italien de Paris jouit, pendant de longues années, d'un si vif et si légitime éclat.

Donizetti, ébloui par la célébrité de Rossini, s'engagea résolument dans l'imitation de ce maître; il était doué, lui aussi, d'une grande facilité et écrivit, en peu d'années, l'*Elisire d'amore, Anna Bolena, Marino Faliero, la Figlia del Regimento, les Martyrs, Linda, Don Pasquale, Don Sebastiano,* ouvrages pleins de mélodies agréables, mais peu travaillés, faibles d'orchestration, et où l'on sent le dédain de la situation scénique; on se prend, en les écoutant, à regretter cette légèreté d'esprit qui gaspillait des dons assez précieux pour permettre à celui qui les possédait, dès qu'il voulait travailler un peu sérieusement, d'écrire *la Favorite* et surtout *Lucie*, ouvrages infiniment supérieurs à tous ceux que nous venons de citer.

Pendant que l'opéra italien atteignait ainsi son apogée, le Romantisme musical était éclos de l'autre côté du Rhin ; Ch. M. de Weber, évoquant les légendes nuageuses et donnant un

corps aux tendances mystiques de la Germanie, venait de créer l'opéra allemand; *Obéron, Euryanthe,* et le *Freischütz* sont et resteront les chefs-d'œuvre de cette nouvelle école. Ces compositions, ainsi que la personnalité puissante de Weber, eurent une influence décisive sur le tempérament musical de Wagner, qui eut souvent l'occasion, à Dresde, de voir l'illustre auteur d'*Obéron,* alors que celui-ci était chef d'orchestre au Théâtre Royal de cette ville.

A cette même époque, le Grand Opéra de Paris brillait d'un éclat incomparable; il venait de représenter successivement: *la Muette, Guillaume Tell, Robert le Diable, la Juive, les Huguenots!*

Meyerbeer, allemand d'origine, mais français d'adoption et parisien par goût autant que par la tournure de son esprit, régnait alors sans conteste sur l'Académie royale de musique.

Talent souple et composite, qui allie la facilité un peu banale de la musique italienne à certains côtés romantiques de l'école allemande, lecteur assidu des maîtres classiques et parfois doué de trop de mémoire, il est le créateur de *l'opéra historique,* avec tout son cortège de person-

nages pris sur le vif et se mouvant dans le milieu pittoresque ou luxueux de leur époque.

C'est ainsi qu'il nous transporte des arceaux gothiques de la cathédrale de Münster aux jardins enchantés de Chenonceaux, ou des ruines poétiques du couvent de Sainte Héléna aux splendeurs du temple de Brahma. La même variété d'effets, la même recherche de coloris se retrouve dans son orchestration, depuis les majestueuses sonorités déchaînées dans la Scène des Évêques, jusqu'aux enlacements voluptueux de la Viole d'amour, s'enroulant capricieusement autour de la célèbre mélodie: « Plus blanche que la blanche hermine... »

Mais Meyerbeer n'était pas seulement un grand musicien, et les figures si profondément burinées de Marcel, de Fidès, de Valentine prouvent la vigueur de sa puissance d'évocation. En même temps, il ne négligeait aucun des moyens propres à assurer le succès de ses œuvres et se montrait un metteur en scène des plus habiles; c'est lui qui est l'inventeur de ces machines compliquées où la musique s'échafaude sur une mise en scène, une richesse de costumes et de décors, et sur un déploiement

de luxe qui éloignent l'art de ses véritables sources. Cependant la première application de toute cette pompe devait émerveiller et fasciner le public, et l'on comprend l'enthousiasme que dût exciter, à son apparition, une scène comme celle de l'Église, du *Prophète,* où la situation la plus dramatique, traitée avec un véritable génie musical, se trouve rehaussée par toutes les splendeurs qui peuvent éblouir et charmer les yeux.

Ces errements furent suivis par L. Halévy, qui continua à marcher, mais avec moins de génie que Meyerbeer, dans la route ouverte par ce dernier; *la Juive* marque l'apogée de son talent et de son succès.

Mais cette voie dangereuse devait aboutir fatalement au résultat dont nous souffrons tant aujourd'hui; plusieurs centaines de mille francs étant jugés nécessaires pour monter un opéra, les directeurs risquent le plus rarement possible une somme aussi considérable, et, quand ils se décident à représenter un ouvrage, ils s'adressent de préférence à des auteurs déjà connus, écartant avec défiance ceux qui n'ont encore que l'*espérance* de devenir illustres; les portes de

l'Institut s'ouvrent plus facilement que celles de l'Académie nationale de musique devant nos compositeurs, et beaucoup d'entre eux pourraient dire comme Philinte : « On désespère, alors qu'on espère toujours ».

Le luxe tue l'art ; notre Grand-Opéra, malgré sa subvention de 800,000 francs, étouffe dans sa cage d'or ; les frais d'entretien en sont si exorbitants, et monter une œuvre nouvelle coûte si cher, que nous avons vu les nouveaux directeurs de l'Opéra demander et obtenir du Ministre des beaux-arts la faveur d'échapper pour la première année de leur gestion, à la modeste obligation de monter le petit nombre d'actes imposés par le cahier des charges[1].

Quelle lumière sur la situation déplorable faite aux compositeurs ! Il faut s'adresser à l'hospitalière Belgique, ou abriter son œuvre sous le travestissement d'une langue étrangère

[1] Empressons-nous de dire que MM. Ritt et Gaillard n'ont point profité de cette autorisation et que grâce à leur louable activité nous avons vu se succéder en peu de temps *Tabarin*, qui faisait partie de la succession Vaucorbeil, *Rigoletto*, qui aurait peut-être pu rester au répertoire italien, et enfin *Sigurd* et le *Cid*, deux œuvres de premier ordre.

pour avoir quelques chances d'être représenté. Combien les peintres, les sculpteurs sont plus favorisés ! Grâce aux expositions permanentes, officielles ou particulières, ils peuvent recevoir incessamment les admirations ou les critiques, si nécessaires toutes deux au progrès de l'artiste.

Aussi, ceux qui aiment vraiment la musique ne peuvent-ils que regretter le temps où l'on ne se posait pas le problème onéreux de monter un opéra avec le luxe excessif d'une féerie, dans une salle trop grande, triste quoique dorée, et dans laquelle tous les effets de style, de délicatesse et de sensibilité étant bien décidément perdus pour le public, les chanteurs sont amenés à les remplacer par des coups de gosier et par des notes poussées avec plus de vigueur que de goût.

Nous arrêtons ici notre rapide aperçu de l'histoire de l'Opéra, étant arrivé au moment où R. Wagner entre lui-même en scène, et notre but ayant été surtout de montrer les différentes phases de l'évolution de la musique dramatique qui ont précédé l'œuvre du maître de Bayreuth.

Nous pourrons mieux apprécier ainsi ce que

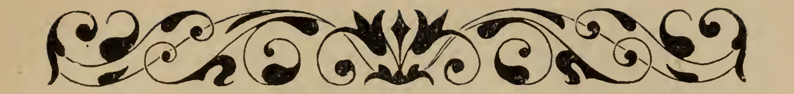
cette œuvre doit au passé et ce qu'elle a apporté d'innovations dans l'art théâtral.

R. Wagner a, d'ailleurs, formulé sur les musiciens de son temps des appréciations personnelles que nous reproduirons plus loin, et nous aurons, nous-même, l'occasion de caractériser dans les conclusions de ce travail, les tendances comme les résultats obtenus par les maîtres contemporains.



DEUXIÈME PARTIE

RICHARD WAGNER



CHAPITRE PREMIER

CONCEPTION ET EXPOSITION DU DRAME MUSICAL

I. JEUNESSE, VOCATION ET PREMIÈRES ŒUVRES DE R. WAGNER

Celui qui devait être l'auteur de la *Tétralogie* naquit à Leipzig, le 22 mai 1813 ; il était le neuvième enfant de Wilhelm Wagner que le général Davoust éleva, pendant l'occupation française, du poste de greffier à celui de chef de la police ; mais l'intelligent titulaire de ces importantes fonctions ne devait pas les occuper longtemps, car il mourut au mois de novembre 1813, pendant l'épidémie qui décima la ville et

qui fut attribuée à la proximité du champ de bataille de Leipzig.

La veuve du chef de la police resta presque sans ressources et chargée d'une nombreuse famille; aussi, dès l'année 1815, épousa-t-elle Ludwig Geyer qui emmena tout son ménage à Dresde, où il était employé au théâtre royal comme peintre décorateur et même comme acteur. Mais cette union ne fut pas de longue durée et trois ans après, la mère du jeune Richard restait veuve pour la seconde fois.

Richard Wagner s'éleva donc à peu près seul; il manifesta de bonne heure un caractère fantasque et indiscipliné; il fit cependant de bonnes études classiques et montra fort jeune une grande facilité à écrire en vers. Avant l'âge de treize ans, il avait déjà traduit les douze premiers chants de l'*Odyssée;* à quinze ans, la lecture des drames shakespeariens le transporta, et il se mit à écrire une grande tragédie, tirée d'*Hamlet* et du *Roi Lear,* dans laquelle on ne voyait pas moins de quarante deux personnages apparaître et mourir tour à tour.

Jusque-là, la musique n'avait été pour le jeune étudiant qu'un passe-temps sans conséquence;

il avait une instinctive et déférente admiration pour Ch. M. de Weber, qu'il avait vu souvent diriger l'orchestre au théâtre royal de Dresde, mais tout son savoir musical se bornait à tapoter sur le piano quelques airs du *Freyschütz* «avec des doigtés impossibles».

En 1827, Richard Wagner revint à Leipzig et assista aux célèbres concerts du Gewandhaus; l'émotion indicible qu'il ressentit en entendant les symphonies de Beethoven lui révéla sa vocation musicale.

Il se jeta avec frénésie dans cette nouvelle voie et obtint, non sans peine, de sa mère l'autorisation de prendre des leçons de Gottlieb Müller, qu'il traita bientôt de pédant et de cuistre, pendant que le maître qualifiait son élève de sauvage et d'excentrique. C'est pendant cette période orageuse que le jeune Richard composa une sonate, un air, un quatuor et même une ouverture qui eut l'honneur exagéré d'être exécutée au théâtre de Leipzig. Voici comment il dépeint lui-même l'effet que cette œuvre fit sur le public.

«A l'exécution, ce qui surtout me fit du tort, ce fut un roulement de timbales *fortissimo*, le-

quel revenait régulièrement toutes les quatre mesures, tout le long du morceau: la surprise qu'éprouva d'abord le public devant l'entêtement du timbalier se changea en une mauvaise humeur non dissimulée, puis en une gaîté qui m'affligea fort. Cette première exécution d'un morceau composé par moi me laissa sous le coup d'une vive tristesse[1].»

Les événements de juillet 1830 entraînèrent le jeune compositeur dans un milieu tout politique; il ne rêvait plus que révolution sociale. Fort heureusement cette phase ne fut pas de longue durée, et Richard Wagner rencontra bientôt en la personne de Th. Weinlig, Cantor à la Thomasschule, le professeur sérieux et sage qui devait avoir une si heureuse influence sur le jeune écervelé et le remettre dans le droit chemin; sous son habile direction, R. Wagner fit enfin d'excellentes études de fugue et de contre-point.

Si nous nous sommes un peu appesanti sur les années de jeunesse du maître de Bay-

[1] Gesammelte Schriften, trad. de M. C. Benoit.

reuth, c'est que nous y trouvons comme une image en raccourci de toute sa carrière future.

Tout d'abord, ce goût prononcé pour la littérature grecque, puis cette facilité à manier la plume, nous les constatons dans l'homme fait; cet attrait pour les côtés sombres du drame shakespearien pour les meurtres, le sang, la mort, nous en voyons une application frappante dans presque toutes les œuvres de Wagner et en particulier dans les *Nibelungen (Tétralogie)*, dont Wagner a plutôt augmenté qu'atténué les funèbres horreurs [1].

Puis, les émotions produites par l'audition des œuvres de Weber et de Beethoven nous donnent la clef des ramifications musicales de Richard Wagner ; enfin cet accès de fièvre politique atteignant l'étudiant de dix-sept ans est,

[1] Les principales scènes des œuvres de Wagner ont été, par ordre du roi de Bavière, peintes à fresques dans son palais de Munich; comme dans la tragédie du jeune étudiant de 15 ans, nous voyons tous les personnages de ses drames périr de mort violente: Rienzi, Senta, Tannhæuser, Élisabeth, Elsa, Tristan, Yseult, Siegmund, Sieglinde, Fasolt, Fafner, Mime; enfin, la scène finale de la *Tétralogie* ne nous montre plus que des cadavres amoncelés: Siegfried, Brunnhilde, Günther, Hagen, etc.

en quelque sorte, la préface de celui qui conduisit l'insurgé de 1848 sur les barricades et, de là, dans un rigoureux exil.

Il n'est pas jusqu'au caractère impérieux et dominateur de Richard Wagner dont nous ne retrouvions dans son enfance les premiers exemples, ainsi que la trace manifeste de cette confiance en soi, de ce mépris du public qui se montre à l'âge ordinaire des tâtonnements et des hésitations et qui pousse le jeune audacieux à faire exécuter, au Gewandhaus, la bizarre ouverture avec roulement de timbales dont nous avons parlé plus haut.

Maintenant que nous avons esquissé les traits dominants du caractère de R. Wagner, nous glisserons rapidement sur ses voyages et ses différents séjours à Vienne, Prague, Magdebourg, Berlin et Kœnigsberg ; nous le voyons enfin se fixer quelque temps à Riga, et y végéter péniblement ; les modestes émoluments de directeur de musique d'une si petite ville étaient bien limités pour subvenir aux dépenses d'un jeune ménage, et R. Wagner venait d'épouser peu auparavant Wilhelmine Planer, actrice fort jolie, fille du directeur du théâtre de Leipzig.

Aussi ne supporta-t-il pas longtemps cette vie de labeur et de privation, et se décida-t-il à se rendre à Paris dans l'espoir que son *Rienzi*, dont le libretto était achevé et une partie de la musique composée, pourrait être représenté à l'Académie nationale de musique. Voici en quels termes il expose lui-même les sentiments qui l'animaient à cette époque (1839):

« Je ne songeais encore, dit-il, qu'à un texte d'opéra qui me permît de réunir toutes les formes admises et même obligées du Grand-Opéra proprement dit, introductions, finales, chœurs, airs, duos, trios, etc., etc., et d'y déployer toute la richesse possible [1].

« Dans ma patrie allemande, continue Wagner, je ne voyais aucune chance possible pour la production de mon nouvel ouvrage, propre seulement, tel qu'il était, à être produit sur la plus vaste échelle et avec les accessoires les plus pompeux.

« Qu'était pour moi cette Allemagne, dont les œuvres importantes et les plus vigoureuses étaient après tout des importations du dehors?

[1] *Lettre sur la musique.*

Le désir me saisit d'aller moi-même vers le monde du dehors d'où venaient ces choses ; il m'excita, et c'est là une caractéristique spéciale de tout ce sentiment, à aller droit au centre de la vie moderne, à Paris même. »

II. SÉJOUR A PARIS. JUGEMENT DE R. WAGNER SUR SES CONTEMPORAINS

C'est au mois de septembre 1839 que Richard Wagner arriva à Paris, avec sa jeune femme, un gros chien de Terre-Neuve, beaucoup d'espoir et peu d'argent ; il s'installa dans un modeste logis de la rue de la Tonnellerie et vit presqu'aussitôt, grâce à la bienveillante protection de Meyerbeer, le monde musical l'accueillir et le fêter.

Le nouvel arrivant s'aperçut pourtant bientôt qu'il était plus difficile de se faire jouer que de se faire dire d'aimables paroles. A son tour, le jeune musicien allemand devait subir la longue attente à laquelle nos compositeurs nationaux eux-mêmes sont condamnés, à moins que la Renommée ne les ait déjà touchés de son aile.

Mais l'impatience de l'auteur de *Rienzi* était

grande, et voici en quels termes il la retrace lui-même :

« Mon grand opéra *Rienzi*, le terme de mes désirs, se dressait devant moi avec toutes ses splendeurs séduisantes pendant cette époque de malheur absolu et de pauvreté ; je voyais auprès de moi les accessoires somptueux et brillants dont il avait besoin, mais je les voyais prodigués pour la représentation, aussi exacte que correcte qu'on pût l'envier, d'ouvrages d'art mesquins et artificiels et réglés par le dilettantisme inutile d'une musique sans inspiration [1]. »

Développant ce dédaigneux jugement, voici comment R. Wagner apprécie ses contemporains Halévy, Berlioz et Meyerbeer :

« Halévy, comme tous les compositeurs parisiens de notre époque, n'a été enflammé d'enthousiasme pour son art que juste le temps qu'il fallut avant d'arriver à obtenir un grand succès : à peine celui-ci remporté, et l'auteur rangé dans la catégorie privilégiée des *lions* de la musique, qu'il n'eut en tête qu'une chose, faire des opéras et en tirer argent. »

[1] *L'Œuvre et la Mission de ma vie*, R. Wagner. — Renaissance musicale, octobre 1883.

« .....Berlioz, en dépit de son caractère déplaisant, m'attira beaucoup plus, il y a entre lui et ses collègues parisiens cette immense différence, qu'il ne fait pas sa musique pour gagner de l'argent. — Mais il ne peut écrire pour l'art pur, le sens du beau lui manque. »

Quant à Meyerbeer, il n'est pas mieux traité, et voici comment Richard Wagner caractérise l'homme et son œuvre :

« Il serait superflu d'entrer dans un examen approfondi des moyens artistiques dont se sert avec profusion cet artiste pour parvenir à son but ; il suffira de savoir qu'il s'entend parfaitement à tromper le public. Ses succès en sont la preuve : il réussit surtout à faire accepter, par les auditeurs ennuyés, ce jargon que nous avons déjà caractérisé comme une expression moderne et piquante de toutes les trivialités qu'on leur a déjà récitées dans leur absurdité primitive. On ne s'étonne pas que ce compositeur prenne également soin d'amener dans ses œuvres ces grandes catastrophes de l'âme qui remuent si profondément l'auditeur, car on sait combien les personnes en proie à l'ennui recherchent de pareilles émotions.

« La faculté de tromper est si grande chez cet artiste, qu'il se trompe lui-même, et peut-être le veut-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'il voudrait bien créer des œuvres d'art et qu'il sait qu'il n'est pas en état de le faire; pour sortir de ce pénible conflit entre sa volonté et sa faculté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, ce qui est de nos jours le plus sûr moyen d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît presque comme un personnage tragique; mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique: d'ailleurs le judaïsme qui règne dans les arts, et que ce compositeur représente dans la musique, se distingue surtout par son impuissance à nous émouvoir et par le ridicule qui lui est inhérent.»

Il peut sembler quelque peu étrange d'entendre Richard Wagner parler avec un dédain aussi transcendant d'œuvres telles que le *Robert le Diable* et les *Huguenots,* qu'il entendit à l'Opéra dans leur première floraison, merveil-

leusement interprétés en présence de l'auteur par des artistes tels que Nourrit, Duprez, Levasseur, Mmes Viardot, Falcon, etc. Ici l'esprit de dénigrement est évident; on pourrait même y ajouter un semblant d'ingratitude, car Richard Wagner avait dû à l'influence de Meyerbeer d'être, pendant son séjour à Paris, en relations agréables et journalières avec Habeneck, Halévy, Berlioz, Léon Pillet, Schlesinger, etc.; de plus, c'est à la recommandation personnelle de l'auteur des *Huguenots* que R. Wagner vit à la fois son *Rienzi* et son *Vaisseau-Fantôme* reçus au grand Opéra de Berlin.

Mais ni l'aménité ni la reconnaissance ne sont les traits dominants du caractère du maître dont nous nous occupons, et pour en finir avec les jugements acerbes de Richard Wagner sur ses contemporains, nous terminerons nos citations par ces quelques lignes consacrées à Rossini et à Ch. Gounod:

« Deux œuvres marquent les phases de l'abaissement du théâtre allemand: elles s'appellent *Guillaume Tell* et *Faust*. On avait fait à Paris un texte d'opéra sur *Guillaume Tell*, que l'illustre Rossini lui-même avait mis en musique. Qui-

conque voulait être édifié une fois pour toutes sur la profondeur de l'abîme qui sépare le génie français de l'esprit allemand, n'avait qu'à comparer ce texte d'opéra avec le drame de Schiller. Tous les Allemands sentirent quelle honte c'était pour eux que cette défiguration repoussante de leur propre essence dans ce qu'elle avait de meilleur; mais après tout, un opéra, il ne fallait pas y regarder de si près. L'ouverture avec l'enivrante musique de ballet à la fin (*sic*) avait déjà été accueillie avec des transports inouïs dans les concerts classiques à côté des symphonies de Beethoven. On ferma les yeux. En fin de compte, il y avait tout plein de patriotisme là dedans, plus de patriotisme même que dans le drame de Schiller : *Esclavage et Liberté* faisaient en musique un effet énorme. Rossini s'était efforcé de composer aussi sérieusement que possible; beaucoup de morceaux ravissants faisaient oublier notre *Guillaume Tell.*

«Dix ans après, il y eut une révolution en Allemagne; on voulut célébrer le centième anniversaire de la naissance de Gœthe. Et voilà qu'un compositeur parisien nous vient encore une fois en aide. Sans la moindre ambition, il

se met à faire traduire le *Faust* dans le jargon à effet qui convient à son public de boulevard, un salmigondis nauséabond, une platitude douceâtre, dans un style affecté de lorette, avec la musique d'un talent subalterne qui voudrait arriver à quelque chose et qui, dans sa détresse, a recours à tous les moyens. Après l'avoir vu représenter à Paris, on devait se dire que, cette fois au moins, il serait impossible de recommencer en Allemagne, avec cet opéra, ce qui s'était passé avec le *Guillaume Tell* de Rossini. Le compositeur même, qui avait voulu obtenir un succès seulement devant le public spécial du boulevard du Temple, était loin d'avoir la prétention de pénétrer en Allemagne avec cet ouvrage. Mais il en fut autrement. Le *Faust*, à son tour, inonda, comme un évangile de délices, le cœur du public du théâtre allemand; les sages et les fous convinrent qu'il y avait encore du bon là dedans, et aujourd'hui, si l'on donne encore le *Faust* de Gœthe comme curiosité, c'est pour montrer quels progrès le théâtre a réellement faits depuis le temps passé.

«C'est à cette époque que j'éprouvais une aversion sans cesse grandissante pour le genre

qui avait, avec l'idéal dont j'étais occupé, la ressemblance repoussante du singe avec l'homme; c'est à ce point que je me sentais tenté de fuir bien loin devant un tel spectacle. »

Ce désir reçut bientôt sa réalisation. Wagner apprit que son *Rienzi* et son *Vaisseau-Fantôme* venaient d'être, grâce à l'influence toute puissante de Meyerbeer, reçus à Berlin, et que le théâtre de Dresde, où il avait laissé des amis, était disposé à jouer son *Rienzi* (1842). Il quitta en toute hâte ce Paris, où il avait passé de bien dures années, supportant avec vaillance les douloureuses épreuves de la pauvreté, faisant, pour vivre, jusqu'à des arrangements d'opéra pour le cornet à piston; il emportait les résultats de son travail dans la capitale étrangère: *le Vaisseau-Fantôme* (*Der Fliegende Holländer*), dont la musique fut écrite dans l'espace de sept semaines à Meudon, et les ébauches du *Tannhœuser* et de *Lohengrin.* « Pour la première fois, dit Wagner dans ses Mémoires, je vis le Rhin, les yeux mouillés de claires larmes, et je jurai, pauvre musicien, une éternelle fidélité à ma patrie allemande. »

On sait comment, quelques années plus tard,

R. Wagner aigri, mécontent, se donna tout entier aux idées révolutionnaires, dont le foyer et le point de départ étaient en France et qui agitèrent, en 1848, l'Europe entière. Exilé, il se retira en Suisse, à Zurich, au milieu d'une petite colonie de Saxons, expulsés comme lui; c'est pendant ces années d'isolement et de calme qu'il écrivit la plus grande partie des œuvres polémiques et littéraires exposant sa nouvelle théorie du *Drame musical,* pendant qu'il commençait à en réaliser l'application rigoureuse dans le Cycle des *Nibelungen.*

III. EXPOSÉ DE LA THÉORIE DU DRAME MUSICAL PAR RICHARD WAGNER

Nous venons de voir avec quelle sévérité R. Wagner juge les plus illustres de ses contemporains, et le dédain avec lequel il traite l'*Opéra,* tel qu'il s'offrait au public après une lente élaboration de près de deux siècles.

Quelle est donc la nouvelle forme dramatique que le maître de Bayreuth veut substituer à l'ancienne? Quel est son idéal du théâtre? C'est

dans la fameuse *Lettre sur la Musique*, adressée en 1860, au moment de la représentation du *Tannhœuser* à Paris, à M. Villot, un des chefs de la critique musicale de cette époque, que nous trouverons la réponse à ces graves questions; nous extrayons de cette lettre les citations suivantes, de manière à laisser R. Wagner exposer lui-même ses idées et ses théories et à nous permettre de les discuter ensuite pièces en main :

« J'ébauchai, dit-il, et je réalisai un plan dramatique de proportions si vastes que, ne suivant que les exigences de mon sujet, je renonçai de parti pris, dans cet ouvrage, à toute possibilité de le voir entrer jamais, tel qu'il est, dans notre répertoire d'opéra. Il eût fallu des circonstances extraordinaires pour que ce drame musical, qui ne comprend rien moins qu'une tétralogie complète, pût jamais être exécuté en public. Je concevais fort bien que la chose fût possible, et c'était assez, en l'absence absolue de toute idée de l'opéra moderne, pour flatter mon imagination, élever mes facultés, me débarrasser de toute fantaisie de réussir au théâtre, me livrer à une production désormais non interrompue, et me décider à suivre complètement, comme pour me

guérir des souffrances cruelles que j'avais endurées, ma propre nature... »

Et plus loin:

« Mon système proprement dit, si l'on veut à toute force se servir de ce mot, ne reçoit dans mes trois premiers poèmes (*Vaisseau-Fantôme, Tannhæuser* et *Lohengrin*) qu'une application fort restreinte. Il en est autrement du poème de *Tristan et Yseult.* Je le conçus et l'achevai lorsque j'avais déjà complètement fait la musique d'une très grande partie de ma tétralogie des *Nibelungen.*

« Ce qui m'amena à interrompre ce grand travail, ce fut le désir de donner un ouvrage de proportions plus modestes et de moindres exigences scéniques, plus facile, par conséquent, à exécuter et à représenter.

« On peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques.

« Si, dans le *Vaisseau-Fantôme,* les vers étaient calculés pour donner au poème l'extension que réclamait la mélodie, l'exécution musicale de *Tristan* n'offre plus une seule répétition de paroles; le tissu des paroles a toute l'étendue

destinée à la mélodie ; en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement. »

Puis, vient un paragraphe très important :

« Si donc, par cela seul qu'elle est figurée dans le poème, la forme musicale lui donne une valeur particulière et qui répond exactement au but poétique, il ne s'agit plus que de savoir si la forme musicale de la mélodie n'y perd elle-même rien de la liberté de ses allures et de son développement.

« Permettez-moi de répondre à cette question au nom du musicien, et de vous dire : Au contraire, la mélodie et sa forme comportent, grâce à ce procédé, une richesse de développement inépuisable et dont on ne pouvait, sans lui, se faire une idée. »

Qu'entend donc Wagner par le mot *mélodie,* si difficile à définir ? Voici ses idées longuement exposées à ce sujet :

« L'unique forme de la musique est la *mélodie;* sans la mélodie, la musique ne peut pas même être conçue ; musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. Dire d'une musique qu'elle est sans mélodie, c'est dire seulement, pris dans l'acception la plus élevée : le musicien

n'est pas parvenu au parfait dégagement d'une forme saisissante qui gouverne avec sûreté le sentiment. Et ceci indique simplement que le compositeur est destitué de talent, et que ce défaut d'originalité l'a réduit à composer son morceau de phrases mélodiques rebattues et qui, par conséquent, laissent l'oreille indifférente. Mais, dans la bouche de l'amateur ignorant et en présence d'une vraie musique, cet arrêt n'a qu'une signification : c'est qu'on parle d'une certaine forme étroite de la mélodie, laquelle appartient, comme nous l'avons déjà vu, à l'enfance de l'art musical; aussi, ne prendre plaisir qu'à cette forme doit-il nous paraître chose vraiment puérile.

« J'ai recours encore une fois à la métaphore pour vous caractériser, en concluant, la grande mélodie telle que je la conçois, qui embrasse l'œuvre dramatique tout entière, et pour cela je m'en tiens à l'impression qu'elle doit nécessairement produire. Le détail infiniment varié qu'elle présente doit se découvrir, non seulement au connaisseur, mais au profane ou à la nature la plus naïve, dès qu'elle est arrivée au recueillement nécessaire. Elle doit donc

d'abord produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper au bruit de la ville. Cette impression, que je laisse au lecteur à analyser, selon sa propre expérience, dans tous ses effets psychologiques, consiste, et c'est là ce qu'elle a de particulier, dans la perception d'un silence de plus en plus éloquent. Il suffit généralement au but de l'art d'avoir produit cette impression fondamentale, de gouverner par elle l'auditeur à son insu et de le disposer ainsi à un dessein plus élevé ; cette impression éveille spontanément en lui ces tendances supérieures. Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette impression générale, s'abandonne alors à un recueillement plus durable...

« Il distingue, avec une netteté croissante, les voix d'une variété infinie qui s'éveillent pour lui dans la forêt... avec leur nombre s'accroît aussi, d'une façon étrange, leur intensité ; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominent, la grande, l'unique mélodie

de la forêt; c'est cette mélodie même qui, dès le début, l'avait saisi d'une impression religieuse.

« C'est comme si, par une belle nuit, l'azur profond du firmament enchaînait son regard; plus il s'abandonne sans réserve à ce spectacle, plus les armées d'étoiles de la voûte céleste se révèlent à ses yeux distinctes, claires, étincelantes, innombrables. Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement; mais la redire lui est impossible. Pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il retourne dans la forêt, qu'il y retourne au soleil couchant. Quelle serait sa folie de vouloir saisir un des gracieux chanteurs de la forêt, de vouloir le faire dresser chez lui et lui apprendre un fragment de la grande mélodie de la nature! Que pourrait-il entendre alors, si ce n'est... quelque mélodie à l'italienne[1]? »

Enfin, voici en quels termes Richard Wagner expose ses idées sur le théâtre moderne et ses origines :

« Les circonstances m'engageaient à m'expliquer la constitution du théâtre moderne et sa résistance à tout changement, par la place qu'il

[1] Quatre poèmes d'opéra par R. Wagner (Introduction).

occupe dans la société. Je voyais dans l'Opéra une institution dont la destinée est d'offrir une distraction et un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir...

« L'histoire m'offrait le modèle et le type des relations idéales du théâtre et de la vie publique telles que je les concevais. Je le trouvai, ce modèle, dans le théâtre de l'ancienne Athènes; là, le théâtre n'ouvrait son enceinte que pour certaines solennités, où s'accomplissait une fête religieuse qu'accompagnaient les jouissances de l'art. » Puis, cherchant ce qui caractérise la dissolution de l'art grec, il croit en trouver la cause dans la séparation des arts, « qui avaient fourni, par leur concours, le moyen de rendre intelligibles à un peuple assemblé les buts les plus élevés de l'humanité ».

Nous pourrions multiplier ces citations, car, dans ses nombreux écrits de polémique et de critique musicale, qui tiennent dans son œuvre une place presqu'aussi grande que la musique elle-même, R. Wagner a plus d'une fois renouvelé, sous des formes diverses, l'exposé de sa théorie du *Drame musical*.

Mais les pages que nous venons de transcrire

suffisent pour définir les grandes lignes de cette théorie, et nous avons hâte de montrer comment le Maître de Bayreuth a réalisé les préceptes qu'il avait formulés et de donner une analyse succincte des sept grandes œuvres qui marquent le développement et l'évolution lente de son génie : *Rienzi, le Vaisseau Fantôme, Tannhœuser, Lohengrin, Tristan et Yseult, la Tétralogie des Nibelungen* et *Parsifal.*





CHAPITRE II.

L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER

I. RIENZI

Le premier grand ouvrage qui soit sorti de la plume de R. Wagner est *Rienzi,* car nous pouvons passer sous silence, en nous contentant de les mentionner, les premiers et peu importants essais du jeune musicien : *les Fées*, *Défense d'aimer,* etc.

L'auteur nous dit lui-même que *Rienzi* fut composé en vue du Grand Opéra de Paris ; nous trouvons, en effet, tant dans le plan dramatique de l'œuvre, tirée d'un roman de Bulwer, que dans son enveloppe musicale, la trace visible des productions de Meyerbeer, d'Auber et d'Halévy. Le personnage de Rienzi rappelle ceux de Jean de Leyde et de Masaniello; c'est un tribun géné-

reux et passionné qui rêve de délivrer le peuple romain de la domination de la noblesse. Soutenu d'abord, puis trahi par la populace, encouragé, puis foudroyé par le légat du pape, Rienzi meurt avec Irène et Adriano, englouti sous les murailles du Capitole. A côté de cette action tourmentée, une intrigue amoureuse, qui rappelle la situation de Roméo et Juliette, se déroule entre Irène, la sœur de Rienzi, et Adriano Colonna, jeune seigneur qui passe, avec une désinvolture étonnante, du parti des Romains révoltés à celui des nobles, luttant tantôt pour la conquête des libertés populaires, tantôt pour le maintien des prérogatives de la noblesse.

Il y a dans ce poème beaucoup d'appels aux armes, de conspirations, d'excommunications, de finales bruyants, mais pas une page tendre ou passionnée, pas un duo d'amour. La musique est naturellement entraînée à suivre ces situations, et c'est par le côté puissant que se manifeste le talent du compositeur. Citons, dans cet ordre d'idées : une partie du finale du premier acte, une marche religieuse, la grande scène de l'excommunication et surtout la superbe prière : *Sancto Spirito*. Au milieu de cette œuvre

rude et bruyante se trouve une page exquise, l'épisode des « Messagers de la paix », qui viennent de parcourir l'Italie vêtus de blanc, des palmes à la main, annonçant au peuple sa délivrance. Ce morceau se compose d'un chœur à quatre parties pour voix de soprano ; après le premier couplet, chanté sans accompagnement, un des jeunes messagers raconte les résultats heureux de leur mission pacificatrice dans un solo plein de fraîcheur et de grâce ; puis, le premier motif est repris par le chœur, soutenu alors par un délicat accompagnement des violons, pendant que les fines vocalises du soprano solo s'enroulent autour du thème principal. Ce charmant épisode, qui n'est au point de vue de l'action qu'un hors d'œuvre, est le rayon de soleil, la joie et la grâce de ce poème sombre et guerrier.

La partition de *Rienzi* est une des plus volumineuses qu'ait composées R. Wagner ; aussi a-t-elle été souvent jouée en deux soirées ; de larges et heureuses coupures permettent maintenant de l'exécuter en une seule fois.

En résumé, cette œuvre, dans laquelle le compositeur chemine sur les routes triomphalement parcourues par ses devanciers, ne nous

fait pressentir que de loin les innovations que R. Wagner réalisera plus tard ; *Rienzi* est un opéra de second ordre, à la Meyerbeer, dans lequel, à part quelques scènes inspirées, le savoir-faire et l'imitation tiennent la plus large place [1].

La première représentation de cette œuvre eut lieu, avec un grand succès, à Dresde en 1842 ; le célèbre ténor et ami de R. Wagner, Tichatschek, chantait le rôle de Rienzi, Mme Schrœder-Devrient, malgré ses «contours tant soit peu maternels [2]», joua en travesti celui du jeune seigneur Adriano.

L'ouvrage fut acclamé et n'a pas cessé d'être représenté de temps en temps sur les scènes allemandes. Il a été représenté avec succès à Paris en 1869, au Théâtre Lyrique, sous la direction de Pasdeloup.

[1] On a pris la peine de relever les *fff* qui sont marqués de la main de Wagner dans son œuvre de *Rienzi ;* ils atteignent le chiffre énorme de 479, contre 103 *pp.* C'est dire que les trois-quarts de l'opéra se jouent en pleine force; de même, pour l'uniformité des rythmes, sur 5624 mesures, il n'y en a pas moins de 5071 appartenant au type C et ¢. (*L'œuvre dramatique de Wagner,* par Alb. Soubies et Ch. Malherbe.

[2] Berlioz, *Mémoires.*

II. LE VAISSEAU FANTÔME

(Der fliegende Holländer).

Le second opéra de R. Wagner, le *Vaisseau fantôme,* ouvrage de dimensions plus restreintes que *Rienzi,* a été visiblement écrit sous l'influence des œuvres de Weber, et particulièrement du *Freyschütz;* il inaugure la série des poèmes légendaires et nous emporte dans ces régions du Nord où les apparitions fantastiques semblent avoir pour complices les brumes mystérieuses et les épais brouillards des hivers scandinaves.

Nous avons déjà raconté les circonstances dramatiques dans lesquelles la légende, si populaire parmi les matelots norvégiens, du *Hollandais volant* fut racontée à R. Wagner, au milieu d'un périlleux voyage dans la mer du Nord.

Le marin maudit, condamné à errer sans trêve sur les flots, ne peut être délivré de cette vie âpre et solitaire que si une femme au cœur fidèle se donne à lui volontairement; tous les sept ans, ce véritable *Juif errant* des mers peut descendre à terre et chercher la vierge qui lui apportera

le salut; mais, jusqu'ici, vaines ont été ses tentatives et ses espérances.

L'action s'ouvre par la rencontre, au milieu d'une violente tempête, d'un navire commandé par Daland, brave marchand norvégien, et d'un bâtiment aux voilures sanglantes, d'où ne sortent ni bruits, ni lumières ; les deux capitaines descendent à terre, et engagent un dialogue à la suite duquel le corsaire maudit a décidé son interlocuteur à lui donner sa fille unique Senta, en échange des trésors et des richesses que renferme son navire enchanté.

Ce marché bizarre réussit à merveille, grâce à l'imagination romanesque de Senta, qui s'est enflammée au récit de la destinée tragique du *Hollandais volant* et qui a juré d'être celle qui le délivrerait. Au moment où cet acte de dévouement va s'accomplir, Érik, le fiancé délaissé par Senta, vient lui reprocher son manque de foi et lui prend la main; mais, pendant ce dialogue, le capitaine maudit apparaît et, se croyant déjà trahi, saute sur son vaisseau à l'ancre et donne le signal du départ. Senta, désespérée, s'élance sur une falaise élevée et se précipite dans les flots, en adjurant le Hollandais de croire

à sa sincérité; au même instant le navire enchanté s'abîme dans la mer et les deux époux s'élèvent au ciel, transfigurés dans un nimbe radieux.

Nous ne pouvons analyser scène par scène la partition du *Vaisseau fantôme;* nous en noterons seulement les parties les plus belles; et tout d'abord incontestablement l'ouverture. Elle se compose, d'après la coupe traditionnelle. des principaux motifs de l'opéra, offrant ainsi à l'auditeur comme un tableau abrégé de l'œuvre qui va lui être présentée. Ceux qui reprochent à cette puissante page les déchaînements chromatiques de l'orchestre ne doivent pas oublier que l'auteur se propose de nous dépeindre le fracas des flots, le bruit du vent, le tumulte de la tempête.

Parmi les morceaux les plus saillants de la partition nous citerons, au premier acte, la poétique chanson du pilote et l'air du Hollandais, qui est divisé, suivant l'ancienne méthode, en quatre parties: *récitatif, allegro, maestoso* et *appassionato* et dans lequel le thème, caractérisant le marin maudit, fait sa première apparition. Le malheureux exhale en termes éloquents son tourment sans espoir, qui ne doit prendre fin qu'au jour du jugement:

Quand dois-tu luire enfin pour moi?
Qu'il sonne ce signal d'effroi,
Qui doit tout perdre et tout détruire
O mondes! cessez votre cours
A moi néant et pour toujours!

Pourquoi faut-il que nous ayons à relever, dans cette vigoureuse lamentation, une réminiscence flagrante de *Robert le Diable?*

Le deuxième acte s'ouvre par le délicieux chœur des Fileuses, presque populaire aujourd'hui; c'est un des spécimens les plus élégants et les plus distingués de l'habileté de Wagner à manier les voix et à tirer de leur union de ravissants effets. Il est suivi de la poétique ballade de Senta, terminée par un éloquent appel au marin maudit que la jeune fille rêve de sauver.

Nous ne parlerons guère du duo entre Senta et son ex-fiancé; la phrase du ténor a la coupe italienne, mais on y cherche en vain le charme des maîtres de cette école; on peut, en revanche, constater que, dès les onze premières mesures, le fameux petit grupetto, cher à Wagner, ne s'y présente pas moins de trois fois. Le récit de la vision d'Érik et l'explosion enthousiaste de Senta relèvent la banalité de ces pages; nous lui pré-

férons toutefois le duo entre Senta et le Hollandais maudit. Mais quelle ne doit pas être la confusion des wagnériens en constatant que la partition du *Vaisseau fantôme* est toute remplie de ces points d'orgue abhorrés, de ces vocalises méprisées, et en voyant, en particulier, le duo dont nous parlons, couronné par une gamme montante du soprano et par une de ces cadences à deux voix par mouvements contraires, dont le modèle se retrouve dans ces auteurs italiens tant dénigrés par l'auteur de *Rienzi*.

Nous tenons à citer encore le Chœur très réussi des Matelots : « Timonier viens à nous », sur lequel se greffent heureusement, à la seconde reprise, les voix fraîches des jeunes marchandes de fruits. Il vaut mieux ne pas insister sur la *cavatine* langoureuse d'Érik, au troisième acte, aussi peu en situation que possible, non plus que sur les fautes de goût et de vérité dont il nous serait facile de signaler dans la partition plusieurs exemples, notamment l'abus du trémolo, qui se représente avec une monotonie aussi dépourvue de charme que de raison d'être. Le musicien se relève dans la scène finale qui est traitée avec puissance.

La partition du *Vaisseau fantôme*, écrite en sept semaines, se ressent quelque peu de cette hâte et présente des parties d'une valeur très inégale : à côté de morceaux d'une coupe vieillie et d'une inspiration douteuse, nous admirons de beaux élans dramatiques, de puissants effets d'orchestre, une magnifique ouverture et des chœurs très réussis, toutes pages dans lesquelles se fait sentir la griffe d'un maître.

C'est encore au théâtre royal de Dresde que le *Vaisseau fantôme* fut présenté pour la première fois au public. « Il paraît ressortir des propres paroles de Wagner que Mme Schrœder-Devrient, qui jouait Senta, accorda trop d'importance à ce rôle, et que Mitterwürger, auquel était dévolu celui du Hollandais, n'en donna pas assez au sien [1] ».

Que ces critiques d'exécution fussent justes ou non, on dut bientôt constater que le *Vaisseau fantôme* n'obtenait qu'un « succès d'estime ».

Depuis, cet ouvrage a reconquis la faveur publique, et il est encore joué de temps en temps sur les scènes étrangères.

[1] G. Grove. Dictionary of music and musicians (E. Dannreuther).

III. TANNHÆUSER

C'est en 1844 que fut achevée la partition du *Tannhæuser*, cette œuvre qui devait susciter tant de débats passionnés, tant de critiques injustes. En effet, si, jusqu'à présent, nous avons été amenés à signaler, dans les œuvres de Wagner, l'influence visible de ses devanciers, de Meyerbeer, de Weber, et (dût son ombre en frémir) de Bellini et de Donizetti eux-mêmes, nous voyons maintenant, dans *Tannhæuser*, l'auteur, délivré des formules et des réminiscences, se livrer à sa propre inspiration. Il n'a point encore, iconoclaste farouche, brisé le moule dans lequel la pensée musicale peut seule se faire jour; mais il va, d'une main habile, nous montrer, dans cette nouvelle œuvre et dans *Lohengrin*, le point culminant de sa carrière, celui où s'unissent dans un heureux équilibre le génie et le bon sens.

Devons-nous parler de l'ouverture du *Tannhæuser*, exécutée non sans protestations pour la première fois, en 1861, aux concerts populaires, sous la direction courageuse de Pasdeloup, et tant de fois répétée et applaudie depuis?

C'est une œuvre puissante, dans laquelle l'auteur nous donne en raccourci tout son drame; c'est la lutte entre le ciel et l'enfer, lutte déjà traitée au théâtre dans le *Freyschütz* et dans *Robert le Diable*, mais que Wagner nous représente, sous une forme aussi nouvelle que hardie, rapprochant, grâce aux immunités de la légende, les époques et les personnages les plus dissemblables.

En effet, la première scène nous montre le chevalier Tannhæuser dans les bras de Vénus, la déesse de l'Amour, comme Gœthe a placé son Faust dans ceux d'Hélène, la reine de Beauté.

Les deux amants reposent, enlacés, dans une grotte riante, pendant qu'autour d'eux bacchantes et faunes prennent leurs ébats; la musique accompagnant ces danses a un caractère plus strident et infernal que voluptueux et fascinateur; enfin les rondes effrénées s'apaisent; Tannhæuser s'éveille, et ses premières paroles sont des paroles de lassitude et de regret :

Des jours ici perdus
Qui me dira le nombre,
Les mois, les ans passent inaperçus,
Aucun soleil au milieu de cette ombre,

Pas une étoile éclairant la nuit sombre!
Non! plus de fleurs, plus de joyeux accents!

La déesse lui reproche tendrement sa tristesse et lui demande de chanter, comme autrefois, sa triomphante beauté. Tannhæuser, saisissant sa lyre, entonne un hymne à Vénus. Ce chant, parfaitement régulier et symétrique, est répété à trois reprises différentes, et chaque fois dans un ton plus élevé; il est d'une allure véhémente et passionnée, qui convient parfaitement à la situation, et l'on peut en admirer sans réserve la forme mélodique. Vénus sent que, malgré ses protestations, son amant lui échappe et fait de vains efforts pour le retenir; le chevalier, décidé à rompre le charme qui l'enlace, invoque enfin le nom de Marie; aussitôt la déesse, vaincue, disparaît avec son cortège magique, non sans adresser à l'infidèle cet adieu plein de menaces: « Tu me reviendras! »

Par un heureux artifice de mise en scène, Tannhæuser, qui n'a pas quitté sa place, se trouve subitement dans une belle vallée inondée de soleil; un jeune pâtre fait entendre une chanson naïve, accompagnée par le chalumeau, aux

accents de laquelle vient se mêler un très beau chœur en *sol majeur*, chanté par les pèlerins partant pour Rome. Bientôt des fanfares de chasse retentissent; le landgrave Hermann, entouré de ses vaillants compagnons, entre en scène et trouve Tannhæuser pieusement agenouillé sur la route que les pèlerins viennent de parcourir.

On fait fête au voyageur, à l'ami disparu depuis si longtemps, et là se place encore un des beaux morceaux de la partition, un magnifique *septuor*, où les voix mâles des chevaliers s'unissent dans un superbe ensemble.

A Dieu ne plaise que nous reprochions à Wagner d'avoir commis, dans ce septuor, des répétitions de paroles ! Peu nous importe que Tannhæuser répète neuf fois de suite, tout comme Arnold : « Guidez amis, guidez mes pas ! » L'effet de ce morceau d'ensemble est splendide, et nous devons nous hâter de savourer la jouissance qu'il peut nous causer, car Wagner, sévère pour nous comme pour lui-même, ne fera plus souvent naître l'occasion d'un tel plaisir pour nous, d'un tel succès pour lui.

Un air assez froid, chanté par Élisabeth,

ouvre le second acte; il est sensiblement inférieur comme mérite à l'*air* d'Agathe du *Freyschütz*, dont il se rapproche comme facture musicale et comme similitude de situation.

Glissons sur le duo suivant, entre Élisabeth et Tannhæuser, car il est peu intéressant, et parlons sans tarder de la grande scène du *Concours des chanteurs* (*Sänger-Krieg*). Le landgrave et sa nièce, suivis de toute la cour, prennent place sur les gradins d'une immense salle; la Marche avec chœur qui accompagne leur entrée est un des morceaux les plus connus de R. Wagner, et cela à juste titre. Wolfram, Walter et un troisième improvisateur célèbrent les joies de l'amour pur, tandis qu'emporté par un ressouvenir malsain du Vénusberg, Tannhæuser, quand son tour de chanter est venu, entonne un hymne à la volupté. C'est le chant que nous avons entendu au premier acte; aussitôt les cris retentissent et l'on veut massacrer le coupable. Mais la voix pure d'Élisabeth apaise le tumulte; elle réclame pour Tannhæuser, qu'elle aime encore malgré ses fatales révélations, la possibilité d'obtenir le pardon de l'Église en allant se jeter aux pieds du souverain pontife.

Si nous reprenons notre analyse musicale au point où nous l'avons laissée, nous parlerons d'abord des chants de Wolfram et de ses deux concurrents, dont les accents sont empreints de noblesse, et qui sont séparés par des répliques de plus en plus animées de Tannhæuser. Cette scène, bien qu'intéressante à la lecture, a toujours semblé, paraît-il, très longue à la représentation. Ce qui est certainement beaucoup trop développé, c'est le *finale* qui suit; bien qu'il soit coupé par l'éloquente supplication d'Élisabeth, et que la mélodie en soit large et bien dessinée, ce morceau n'en offre pas moins une monotonie et des dimensions absolument exagérées; il occupe près de cent pages de la partition !

Le troisième acte débute par un récitatif de Wolfram, l'ami fidèle, l'amant discret, qui veille de loin sur la nièce du landgrave, atteinte d'une morne tristesse depuis le départ de Tannhæuser.

L'apparition des pèlerins revenant de Rome amène la magnifique *Prière* qui, dans l'ouverture, représente le côté céleste du drame, et qui a finalement éteint, sous ses pures et religieuses sonorités, les grouillements infernaux

du Vénusberg. Cette prière, dans laquelle les voix d'hommes sont divisées en quatre parties, est un des morceaux les plus parfaits qu'ait produits R. Wagner; c'est un de ces chefs-d'œuvre qui portent en eux une parcelle du beau absolu et qui, ainsi que lui, sont éternels.

L'infortunée Élisabeth exhale ses pieuses lamentations dans un air dont le contour mélodique est indécis et vague. Elle s'éloigne lentement, et pendant qu'elle gravit la colline, l'orchestre fait entendre un intermède instrumental, plein d'une tristesse touchante, auquel succède la célèbre *Romance de l'Étoile*. Cet air est empreint d'une mélancolie pleine de charme et d'expression; tous les barytons de l'Europe l'ont fait entendre dans les concerts et ont pu y faire applaudir leur diction et leur belle voix.

Après ce morceau si justement célèbre, Tannhæuser fait un dramatique, mais trop long récit de son voyage à Rome; ce récit a déjà été entendu *en entier* dans le prélude orchestral qui précède le troisième acte.

Tannhæuser a été repoussé par le pape :

Si tu restas au Vénusberg
Pour l'éternité sois damné !

Comme ce bâton dans ma main
De fleurs ne pourra se couvrir,
Des feux d'enfer, sois en certain,
Ton salut ne peut refleurir !

Désespéré, il veut oublier cette sentence impitoyable, et invoque chaleureusement Vénus, qui apparaît couchée, au milieu d'une auréole rose. Cette scène reproduit, avec une grande habileté, les motifs déjà entendus au premier acte ; la déesse répète ses tendres appels, mais au moment où le chevalier va se précipiter vers elle, Wolfram couronne ses pressantes représentations par une instante invocation, terminée par le nom d'Élisabeth. A ce nom, l'enfer est vaincu et la vision magique s'évanouit.

Un cortège mortuaire se déroule lentement; c'est celui de la chaste fille à laquelle Tannhæuser devra son salut, car, devant le cercueil d'Élisabeth, il voit — ô surprise — son bâton de pèlerin se couvrir de verts rameaux.

C'est le signe de sa rédemption. Comme dans la sublime et mystérieuse péroraison de la seconde partie de *Faust*, c'est par l'amour pur, absolu, allant jusqu'à l'immolation, que les héros de Wagner seront sauvés ; Marguerite, Senta,

Élisabeth, trio idéal entre tous, personnifient le sacrifice de la femme et la rédemption de l'homme par l'amour: elles nous montrent l'*éternel féminin* dans sa conception la plus noble, la plus élevée, la plus sublime.

Tannhœuser, exécuté au théâtre royal de Dresde, en octobre 1845, n'obtint qu'un demi-succès; la scène du Vénusberg, en particulier, tomba à plat. Johanna Wagner, nièce de l'auteur, chantait le rôle d'Élisabeth, Mme Schrœder-Devrient celui de Vénus, enfin Tichatschek, celui de Tannhæuser; ces artistes trouvèrent leurs parties difficiles à exécuter et s'en plaignirent ouvertement à R. Wagner. «Vous êtes un homme de génie, lui disait Mme Devrient, son amie et sa protectrice, mais vous écrivez d'une manière si étrange, qu'il est presque impossible de vous chanter.» Cette plainte devait être répétée bien souvent par les interprètes de Wagner et se trouver de plus en plus justifiée.

Nous ne pouvons pas terminer cette courte étude sur *Tannhœuser*, sans dire au moins quelques mots de sa mémorable chute à Paris, en 1861; l'histoire en est si connue, que nous

ne la relaterons ici que fort succinctement. Grâce à l'influence personnelle d'une spirituelle et séduisante ambassadrice, Mme la princesse de Metternich, un ordre impérial avait ouvert à Wagner les portes de l'Opéra, demeurées inaccessibles à la plupart des compositeurs français de cette époque ; aussi cette toute-puissante protection, exercée envers un étranger, fit-elle tout d'abord considérer le nouveau venu d'un regard hostile.

Nous inclinons à croire que c'est moins l'œuvre que la personnalité de l'auteur qui fut outrageusement sifflée ; en effet, on ne peut s'imaginer ce que R. Wagner avait su accumuler autour de lui d'antipathies, de rancunes et d'oppositions, soit parmi ses interprètes, soit parmi les gens de lettres et les artistes.

Le personnel de l'Opéra en particulier était sur les dents, car on ne fit pas moins de *164 répétitions :* 73 au piano, 45 pour les chœurs, 27 avec les premiers sujets, 4 pour les décors, et *14 répétitions générales,* en scène, avec l'orchestre, les décors et les costumes ! [1]

[1] R. Wagner demanda, en outre, un certain nombre d'instruments supplémentaires, dont voici la liste écrite

Le bruit de ces exigences inusitées avait transpercé dans le public, ainsi que celui des démêlés de l'auteur avec Dietsch, qui fut plusieurs fois sur le point de donner sa démission de chef d'orchestre.

On était donc très monté, lorsque la première représentation eut lieu le 13 mars 1861. Dès le premier acte, la scène du Vénusberg, avec ses hardiesses harmoniques, ses trémolos sur la chanterelle et les appels sauvages des faunes et faunesses déplut absolument au public parisien. Le chalumeau du jeune pâtre et sa Chanson de Dame Holda firent sourire ; les chiens du landgrave parurent ridicules ; fort heureusement, le magnifique septuor dont nous avons parlé améliora pendant quelque temps une situation fort compromise. On sait le reste : la *marche* acclamée, mais la scène du « Concours des chanteurs » trouvée trop longue, l'éternelle harpe de Wolfram accueillie par des sarcasmes et, finalement, l'opéra s'achevant au milieu des huées.

de sa main : 12 cors, 12 trompettes, 2 petites flûtes, 4 grandes flûtes, 4 hautbois, 2 clarinettes en *ré*, 4 clarinettes ordinaires, 4 bassons, 1 tambour de basque, 1 paire de cimbales, 1 triangle et 4 trombones.

Dirons-nous combien nous regrettons que cette œuvre n'ait pas été écoutée et jugée impartialement ? Tout d'abord, il est profondément regrettable que la personnalité d'un artiste soit mise en jeu, lorsqu'il s'agit de juger une de ses œuvres. Mais on ne peut imputer qu'à Wagner lui-même la réputation d'irascibilité et d'outrecuidance qui avait traversé le Rhin avec lui et qu'il semble avoir pris à tâche de justifier pendant son séjour à Paris. Notre opinion est corroborée par celle d'un témoin aussi sagace que désintéressé, M. Lindau, que nous avons déjà cité. «Les Parisiens ont trouvé bien ce qui leur semblait l'être ; ils ont applaudi chaleureusement, comme il convenait, l'ouverture, le septuor, la marche et la romance de l'Étoile. Mais ces morceaux sont précisément ceux écrits dans le style et la tradition du vieil opéra et par conséquent les seuls en harmonie avec la conception française. Et si ces mêmes juges ont repoussé ensuite, par leurs cris et leurs sifflets, les réformes musicales de Wagner, c'est qu'ils ne voulaient absolument rien connaître de la nouvelle école, de *la musique de l'avenir*. Placés sur un tel terrain, ils n'ont

pas apprécié, n'ont pas voulu apprécier les beautés élevées des morceaux qu'on n'avait pas applaudis... En somme, le public s'est moqué de l'auteur de *Tannhæuser*, uniquement parce que cela lui convenait, et c'est ce qui fut le plus sensible à Wagner. »

Quelles eussent été les conséquences d'un accueil différent ? *Tannhæuser*, écouté attentivement, acclamé dans ses belles parties, supporté patiemment dans les autres, eût, sans doute, attaché R. Wagner à ce Paris qui exerçait sur lui une si grande attraction. Peut-être l'auteur du *Tannhæuser* eût-il fait faire à l'art dramatique et aux Parisiens eux-mêmes un pas en avant, un progrès certain et désirable ; peut-être eût-il ainsi évité lui-même les excès dans lesquels une logique inflexible, basée sur un principe faux, allait jeter sa nature inquiète et mécontente.

Cette chute retentissante eut pour première conséquence d'attirer sur R. Wagner l'attention et la sympathie des Allemands, assez tièdes jusque-là pour leur compatriote. La grâce du roi de Saxe rouvrit à l'exilé les portes de Dresde, et l'auteur du *Tannhæuser* fit, après douze ans d'absence, une rentrée triomphante dans cette

ville. L'accueil chaleureux que R. Wagner reçut dans sa patrie, à son retour de France, marque une nouvelle phase dans sa carrière ; désormais commence pour lui la période des succès et des enivrements. C'est l'aurore d'une popularité qui était destinée à croître sans cesse et qui se transformera en une véritable idolâtrie dans la dernière période de sa vie.

IV. LOHENGRIN

Il nous faut chronologiquement retourner en arrière pour parler de *Lohengrin*, la troisième grande œuvre de Wagner, dont la première représentation eut lieu à Weimar, en 1850, sous la direction et par l'initiative de Franz Liszt, l'ami fidèle du proscrit.

Cet ouvrage marque l'apogée du génie de R. Wagner ; on y rencontre des beautés poétiques et musicales de premier ordre ; nous essayerons d'en signaler quelques-unes.

On connaît depuis longtemps à Paris les morceaux les plus saillants de la partition. Nous citerons, tout d'abord, le prélude qui commence par un pianissimo des violons, auxquels viennent

bientôt s'ajouter, dans un crescendo admirablement gradué, les intruments à vent — flûtes, clarinettes, hautbois, — puis les trombones et les trompettes. La sonorité atteint à ce moment son maximum; mais la vision s'éloigne, s'estompe, repassant par les mêmes instruments pour s'éteindre dans le pianissimo déjà entendu des sons aigus des violons. La figure ——<>—— représente bien, suivant la remarque de Berlioz [1], l'architecture musicale de ce morceau, l'un des plus poétiques et des plus originaux qui soient certainement sortis d'un cerveau humain. Voici, d'ailleurs, le jugement de l'auteur de la *Damnation de Faust* sur cette ouverture :

« C'est en réalité un immense crescendo lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti et finit dans un murmure harmonieux, presque imperceptible. Je ne sais quels rapports existent entre cette forme d'ouverture et l'idée dramatique de l'opéra ; mais, sans me préoccuper de cette question et en considérant le morceau comme

[1] Berlioz. *A travers chants.*

une pièce symphonique seulement, je le trouve admirable de tout point. Il n'y a pas de phrase proprement dite, il est vrai, mais les enchaînements harmoniques en sont mélodieux, charmants, et l'intérêt ne languit pas un instant, malgré la lenteur du crescendo et celle de la décroissance. Ajoutons que c'est une merveille d'instrumentation dans les teintes douces comme dans le coloris éclatant, et qu'on y remarque, vers la fin, une basse montant toujours diatoniquement pendant que les autres parties descendent, dont l'idée est fort ingénieuse.

« Ce beau morceau, d'ailleurs, ne contient aucune espèce de dureté ; c'est suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant : pour moi, c'est un chef-d'œuvre. »

Arrivons maintenant à l'œuvre elle-même. Au premier acte nous voyons l'assemblée solennelle des comtes et des nobles, réunis sur les bords de l'Escaut ; ils ont été appelés en conseil par le roi Henri l'Oiseleur pour délibérer sur ces deux graves questions : faut-il recommencer la guerre contre le peuple hongrois, l'ennemi séculaire, et laissera-t-on entre les mains de la jeune

Elsa, accusée du meurtre de son frère, le gouvernement du duché de Brabant, dont elle est l'unique héritière ?

Toute cette exposition, traitée en récitatif, est assez froide, mais se trouve bientôt interrompue par la voix d'Elsa qui s'élève en une pure et noble mélodie ; la jeune fille raconte sa mystérieuse vision, pendant que les trémolos des instruments à cordes suivent et soulignent toutes les inflexions du chant. Notons au passage cette heureuse sobriété de l'orchestre, car nous ne la rencontrerons plus guère dans les ouvrages qui succéderont à *Lohengrin.*

Le récit d'Elsa est coupé par les interruptions de la foule : Ah ! quels discours ! — Perds-tu l'esprit ?...

Mais la jeune fille, plongée dans l'extase, écoute en silence la suave mélodie que murmure l'orchestre et qui lui annonce l'arrivée de son défenseur ; puis elle reprend elle-même son récit, qu'accompagne, pendant douze mesures, un thème martial, celui du *Saint-Graal.* Ce thème disparaît bientôt à son tour, pour se fondre et s'unir avec la voix d'Elsa dans une phrase franche et généreuse, qui passe par des change-

ments de tonalité et des enharmonies d'une douceur infinie.

Le roi, frappé de l'attitude recueillie de la jeune accusée et de l'expression céleste de son visage, reproche à Frédéric sa lâche accusation ; mais le seigneur brabançon, loin de la retirer, la renouvelle avec plus de force et d'arrogance et demande à se mesurer sans retard avec le champion d'Elsa.

Le jugement de Dieu est accepté de tous, même de la jeune fille, qui reprend, avec un redoublement d'expansion et de confiance, la délicieuse mélodie, tantôt soutenue à l'unisson, tantôt accompagnée par le thème martial qui a déjà paru dans le fragment précédent; puis les hérauts sonnent un appel de trompettes d'une forme très simple, tandis qu'Elsa, à genoux, adresse au ciel une dernière, une ardente supplication, que soutient un petit chœur de femmes.

L'anxiété est arrivée à son comble... Un groupe de seigneurs placés sur une éminence aperçoit tout d'abord et annonce l'apparition de Lohengrin; un second groupe le voit à son tour, et les joyeuses exclamations se répondent en

une phrase dialoguée du plus heureux effet, jusqu'à ce que toutes les voix s'unissent en un fortissimo éclatant pour crier «miracle», et entonner une marche pompeuse, soutenue par le *tutti* tout-puissant de l'orchestre.

Lohengrin apparaît à ce moment, debout, dans une nacelle traînée par un cygne. Le héros est vêtu d'une armure d'argent; il a le casque en tête, le bouclier sur l'épaule. Il descend lentement de sa nacelle, pendant que s'apaisent, dans un diminuendo savant, les acclamations du peuple et les sonorités de l'orchestre. La première phrase du prélude, celle dite *du Cygne*, est entendue pianissimo, et c'est sans accompagnement que Lohengrin la répète et la continue; elle est ensuite reprise *dolcissimo* par le chœur, dans une magnifique paraphrase accompagnée à l'unisson par les voix graves de l'orchestre, pendant que le Cygne disparaît. Le chevalier, se tournant alors vers l'assistance, salue le roi et offre à Elsa son glaive et son appui.

C'est là, qu'au milieu des caresses mystérieuses de la mélodie du Cygne apparaît, pour la première fois, le motif de la *Défense*, motif

impérieux et caractéristique, que nous retrouverons souvent dans le cours du drame :

Elsa, si tu veux que je t'aime
Que je protège tes États,
Que ton sort soit toujours le même
Apprends la loi que tu suivras :
Sans chercher à connaître
Quel pays m'a vu naître,
Ma race ni ma loi,
Tu garderas ta foi.

Toute cette scène est magnifique comme situation et comme valeur musicale. Le *Leitmotiv* du prélude passe de la voix d'Elsa à celle du chevalier, puis il est repris par les chœurs, enfin l'orchestre s'en empare à son tour; l'auditeur est séduit, subjugué par ce merveilleux enlacement, et l'on ne peut qu'admirer, dans cette scène, l'emploi du procédé symphonique appliqué avec tant de génie et tant de discernement.

On mesure la lice, le roi fait un dernier appel à la justice du ciel, appel répété par toutes les voix, accompagnées par des accords en triolets ; puis il frappe trois fois son bouclier, suspendu à un chêne, et les combattants se mettent en garde. Naturellement Lohengrin, le divin re-

dresseur de torts, est bien vite vainqueur du traître Frédéric qu'il terrasse, mais auquel il daigne laisser la vie.

Elsa exhale ses transports de joie dans une belle et large mélodie, pleine d'élan et de chaleur, reprise bientôt par tout le chœur, et finalement par l'orchestre, qui la soutient *note par note*. Ce finale, d'un dessin si ferme, d'un contour si précis, termine triomphalement le premier acte.

Au second acte nous sommes sur une place; d'un côté est le château, de l'autre on voit l'église; près du porche sont étendus Frédéric, le seigneur félon, et Ortrude, sa femme et son mauvais génie. Pourquoi ces puissants seigneurs, privés depuis quelques heures seulement de la faveur du roi, sont-ils couchés sur la pierre en habits sordides? Mais j'adresse évidemment ici une question indiscrète à l'auteur du poème, et celui qui signale si sévèrement chez les autres les fautes contre la vraisemblance, nous donnera plus d'une fois l'occasion de relever les siennes.

Le sombre couple nous fait assister à une dispute conjugale, où les plaintes, et même les coups

se mêlent dans un dialogue des plus réalistes. Frédéric reproche à sa compagne de l'avoir poussé à accuser Elsa d'un meurtre imaginaire, et de l'avoir ainsi précipité vers sa propre perte. « Non, réplique la sorcière, qui — plus perverse encore que son mari, veut, nouvelle lady Macbeth, l'entraîner à de nouveaux crimes — non, nous triompherons à la fin, mais avant tout, songeons à nous venger de l'affront reçu ».

Dans cette scène, R. Wagner donne pleine carrière à sa théorie de la déclamation chantée. Les deux époux s'apostrophent à tour de rôle, sur des dessins d'orchestre dont nous ne méconnaissons pas la valeur, mais dont l'intérêt ne suffit pas à faire apprécier ce dialogue long et pénible.

Les voix d'Ortrude et de Frédéric se rejoignent enfin, mais à l'unisson dans une sinistre invocation à la vengeance ; invocation qui, comme situation, rappelle celle d'Hidraot et d'Armide de Gluck, mais sans en égaler, nous semble-t-il, la sauvage beauté.

A cette scène tragique succède la rêverie d'Elsa, accoudée à son balcon ; elle parle à la nuit, à la brise, et leur confie son bonheur inef-

fable; mais une voix plaintive s'élève, c'est celle d'Ortrude, qui, restée seule, essaye d'attirer l'attention de la douce fiancée. Entre ces deux femmes s'engage une conversation qui pourrait être un duo, mais qui se réduit malheureusement encore à un dialogue musical sans grand intérêt. Elsa, montrant une crédulité qui semble quelque peu étrange au spectateur, descend elle-même sur la place pour chercher et consoler Ortrude. Cette dernière profite de ce jeu de scène pour pousser un rugissement de triomphe et invoquer à pleine voix Odin et Fréia, dont les noms sonnent étrangement dans ce poème mystico-chrétien.

Elsa s'approche de son ennemie, et lui dit :

J'irai prier mon noble époux;
Et je veux aussi qu'il pardonne
A l'homme tombé sous ses coups!
. . . .
Dès l'aube ici tu reviendras
Alors, sous des habits de fête
Au temple tu suivras mes pas!

L'hypocrite Ortrude remercie sa généreuse bienfaitrice et lui donne, en échange, le conseil de ne point s'abandonner sans restrictions à son

bonheur ; elle insinue que le charme qui a amené Lohengrin pourrait aussi, instantanément, l'entraîner loin d'Elsa. Cette perfidie est débitée sur un récitatif fort ingénieusement appuyé sur le thème de la «*Défense*», que l'orchestre joue piano.

Enfin, cette scène trop longue et peu vraisemblable s'achève ; le jour commence à naître, les trompettes sonnent, la fête nuptiale se prépare ; les nobles, les bourgeois et le peuple envahissent les alentours du palais et le héraut annonce à tous la volonté du roi : « Frédéric, reconnu coupable de félonie, sera banni. Le champion victorieux d'Elsa deviendra son époux et sera nommé gouverneur du Brabant. »

Après cet épisode si vivant, qui rappelle un peu, comme facture, les *finales* de Meyerbeer, paraît Elsa. Sa venue, saluée par les vivats des nobles, est accompagnée par la marche en *mi* ♭ avec chœur, si souvent applaudie, et à juste titre, dans nos concerts parisiens.

Au moment où Elsa se dirige vers l'église, Ortrude sort du cortège et, se plaçant devant la princesse, lui adresse cette étrange apostrophe :

Si j'oubliai mon rang et ma naissance,
Crois-tu donc qu'à tes pieds je ramperai longtemps?
A ma défaite il faut la vengeance,
Ma place est là! je la reprends!

Puis l'odieuse femme, continuant ses imprécations, reproche devant tous à la timide Elsa de ne pouvoir même pas proclamer tout haut le nom de son époux.

Elle s'exprime en récitatifs mesurés, d'un bel accent dramatique, auxquels la douce voix d'Elsa répond par une phrase mélodique pleine de charme. La discussion entre les deux femmes devient de plus en plus vive, jusqu'à ce que l'arrivée solennelle du Roi apporte une heureuse diversion à cette scène pénible et tant soit peu invraisemblable.

En effet, si nous étions d'humeur à chicaner Wagner sur ses procédés dramatiques, nous lui demanderions comment la duchesse de Brabant peut être insultée devant toute la cour, pendant plus d'un quart d'heure, sans qu'aucun chevalier intervienne pour imposer silence à la femme méprisée de celui que le Roi vient de flétrir et de bannir publiquement par la voix de son héraut.

Mais ce n'est pas nous qui avons érigé en principe que *tout* au théâtre doit être sacrifié à la vraisemblance, et nous sommes toujours disposés à faire des concessions à cet égard, si nous pouvons ainsi gagner quelque chose au point de vue musical.

Elsa, toute tremblante, se jette dans les bras de Lohengrin, qui apparaît à la suite du Roi et rassure sa timide fiancée. Mais — nouvelle invraisemblance — Frédéric, l'exilé, vient publiquement braver le chevalier du Cygne, et nous voyons se renouveler entre eux la scène de reproches et d'injures qui vient d'avoir lieu entre Ortrude et Elsa.

Lohengrin revendique hautement le droit de garder son secret et reconnaît à sa fiancée seule le droit d'exiger qu'il le révèle publiquement ; Elsa, quoique la curiosité l'ait déjà mordue au cœur, répond qu'elle a confiance dans son libérateur, et tous deux entrent enfin dans l'église, au milieu des acclamations des chœurs et des fanfares de l'orchestre.

Le troisième acte débute par une marche très animée, très brillante et dans laquelle les

cuivres jouent un rôle éclatant et prépondérant. Cette marche, écrite en *sol majeur*, module en *si* ♭ au moment où le rideau se lève et nous montre la chambre nuptiale, remplie de seigneurs et de nobles dames, chantant aux jeunes époux un joyeux épithalame.

Enfin, la foule s'éloigne, Lohengrin et Elsa restent seuls et leurs sentiments s'exhalent dans un duo extrêmement important, où les phrases mélodiques se succèdent avec une merveilleuse abondance.

Si ce morceau avait été réduit par Wagner à des dimensions plus modérées, il pourrait être considéré comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Tel quel, il marque la limite où les deux manières du Maître se touchent et se confondent. En effet, les phrases musicales y sont coupées symétriquement et se prêtent aux inflexions les plus tendres de la voix, tandis que l'orchestre occupe une place discrète et se borne à accompagner ou à soutenir la mélodie du ténor et du soprano. Or tout cela procède de l'ancienne méthode; mais où Wagner introduit une innovation qui, pour nous, n'est pas un progrès, c'est lorsqu'il interdit soigneusement aux deux

fiancés, qui confondent avec tant d'abandon leurs pensées et leurs caresses, d'unir aussi leurs voix. Il ne nous accorde cette jouissance que pendant quelques mesures, au début du morceau.

Quoi qu'il en soit de la légitimité d'un regret qui se fait sentir plus vivement à la lecture qu'à l'audition, ce duo reste parmi les pages les plus inspirées de leur auteur.

Peu à peu le doute, d'abord endormi, envahit l'âme d'Elsa, et la malheureuse jeune fille, nouvelle Psyché, ne pouvant plus résister à sa fatale curiosité, adresse à son fiancé la redoutable question qui doit creuser entre elle et lui un abîme éternel.

A ce moment, l'orchestre reprend fortissimo le motif de la *Défense,* et en même temps Frédéric, l'ennemi juré de Lohengrin, pénétrant sans bruit dans la chambre nuptiale avec quatre seigneurs brabançons essaye d'assassiner le héros ; mais celui-ci l'étend mort à ses pieds.

Lohengrin, montrant son cadavre, dit aux Brabançons : « Portez le traître au tribunal du Roi », et, s'adressant ensuite aux suivantes de la princesse accourues au bruit, il ajoute :

Auprès du Roi, pour la conduire,
Parez Elsa de blancs habits;
Là, devant tous, je veux lui dire
Quel est mon nom et qui je suis.

Le dernier tableau nous montre le décor du premier acte, une prairie sur les bords de l'Escaut; les seigneurs, les chevaliers et la foule s'assemblent aux sons d'une bruyante fanfare, tandis que la malheureuse Elsa, pâle, inanimée, est assise auprès du Roi. Lohengrin paraît; il découvre publiquement sa mystérieuse mission : Chevalier du Saint-Graal, coupe sacrée dans laquelle le Sauveur a célébré la Sainte Cène, il est un des nobles gardiens de ce pieux trésor. Nul sur terre ne doit connaître sa céleste origine; dès qu'elle est divulguée, le héros est contraint de retourner au Montsalvat, reprendre son poste d'honneur auprès de son père Parsifal.

Ce récit, plein de grandeur mystique, est prononcé sur la noble mélodie que nous avons déjà entendue dans le prélude; elle ne reste pas moins de dix-huit mesures de suite en *la majeur*, et cette stabilité dans la tonalité est assez rare dans l'œuvre de Wagner, pour que nous nous empressions de la signaler ici.

Malgré les supplications désolées d'Elsa, la loi du ciel est inflexible; déjà le cygne reparaît, et Lohengrin l'accueille en lui adressant la belle phrase en *la majeur,* dont il s'est servi pour lui faire ses adieux au premier acte.

A ce moment, se présente un épisode puéril et assez inutile à l'action; Lohengrin apprend à Elsa que c'est son propre frère, celui-là même qu'elle était accusée d'avoir assassiné, qui se trouve devant elle, sous la forme du cygne, cette transformation étant l'œuvre des enchantements d'Ortrude.

Cet odieux personnage, qui ne perd jamais aucune occasion de paraître intempestivement, invective encore une fois le glorieux chevalier et annonce à son tour que, sans les questions imprudentes d'Elsa, le frère de celle-ci eût été délivré le jour même. Lohengrin, déjà prêt à monter dans la nacelle, s'est arrêté, écoutant Ortrude; il se met à genoux et prie.

Soudain la blanche colombe du Graal vient planer au-dessus de la tête de Lohengrin, qui délivre le cygne de sa chaîne; aussitôt l'enchantement cesse, l'oiseau disparaît, et l'on voit à sa place le jeune Godefroid:

Voyez, c'est le duc de Brabant
Qu'il soit votre chef à présent!

s'écrie le héros qui s'éloigne dans sa mystérieuse nacelle, traînée cette fois par la colombe, et la toile tombe pendant qu'Elsa pousse un cri de désespoir et tombe évanouie.

Telle est cette œuvre dans laquelle le génie de R. Wagner se manifeste dans toute sa plénitude. Le type d'Elsa, la rêveuse et mystique princesse, est l'un des plus poétiques qui soit au théâtre; le doute, qui envahit son cœur comme un noir et subtil poison, est l'image du trouble qui s'empare de l'âme humaine au comble de la félicité, et l'empêche de saisir et de garder son bonheur. La mâle figure de Lohengrin se détache en haut relief comme celle d'un de ces pieux et braves chevaliers du moyen âge, qui tenaient d'une main ferme leur noble épée toute consacrée au service de la chrétienté; comme eux, il est tendre, chaste et courageux. On regrette seulement que ce hardi chevalier n'ait point d'autre moyen de locomotion que cette nacelle traînée, tantôt par un cygne, tantôt par une colombe, équipage qui frise le ridicule et peut provoquer facilement le sourire.

A côté de ces personnages d'un si lumineux dessin, les sombres figures de Frédéric et d'Ortrude, peut-être plus noires qu'il n'eût été nécessaire, offrent un vigoureux contraste.

Au point de vue musical, nous sommes heureux de constater que, dans les chœurs de *Lohengrin,* Wagner nous a montré sa merveilleuse facilité à traiter les grands ensembles, et à faire circuler l'intérêt et la vie dans les épisodes collectifs de son drame. Pourquoi faut-il qu'il se soit volontairement privé de la faculté d'unir en duos ou en trios les voix de ses principaux personnages !

L'orchestration est également remarquable ; elle se montre, suivant les situations, délicate ou puissante, et toujours originale. Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, l'emploi discret des *Leitmotive* qui, poussé à l'excès, deviendra dans les œuvres suivantes souvent si fastidieux, est dans *Lohengrin* du plus heureux effet.

Terminons en exprimant ici le vœu que cet ouvrage, qui est joué couramment dans toute l'Europe, soit enfin exécuté à Paris; et, pour que le côté artistique soit dégagé autant que possible

des questions secondaires, mais irritantes, qui ont entravé cet hiver les représentations de Lohengrin à l'Opéra-Comique et qui en compromettraient, sans nul doute, le succès si l'on essayait de les braver, souhaitons que cette belle œuvre soit bientôt chantée, non sur une scène subventionnée, mais par des artistes engagés pour la circonstance et dans un théâtre libre de toute attache avec l'État[1].

V. TRISTAN ET YSEULT

En abordant l'analyse de *Tristan et Yseult*, nous nous trouvons, pour la première fois, véritablement en face du problème wagnérien. En effet, cet ouvrage a été écrit pendant les années d'exil, alors que l'esprit de Wagner, aigri par les déceptions, se jetait tout entier dans un plan de réforme complet de la musique appliquée au théâtre. Aussi *Tristan* est-t-il une œuvre absolument sans attache avec le passé et, — nous le

[1] Les aptitudes et les convictions artistiques de M. Ch. Lamoureux le désignent tout naturellement pour mener à bien cette tâche délicate.

souhaitons plus que nous ne l'espérons — sans attaches avec l'avenir.

C'est le triomphe du *drame lyrique,* dans lequel le personnage important et vraiment intéressant est, non plus l'acteur, mais l'orchestre qui chante, qui pleure, qui exulte, tandis que les personnages sont simplement chargés de commenter son puissant langage.

Abordons l'analyse éminemment difficile et complexe de cet ouvrage, véritable phénomène musical, sorte de tonneau des Danaïdes, dans lequel le torrent des notes se précipite, sans aucun arrêt, sans aucune respiration, presque sans aucun point de repère.

Le prélude, qui reproduit en entier, par anticipation, la scène du philtre d'amour, est construit sur un thème chromatique dont l'accompagnement est formé d'intervalles dissonants d'une hardiesse extrême. Ce thème se promène sur tous les instruments, d'abord *piano,* puis à toutes les échelles sonores, jusqu'à ce qu'il éclate en un tumultueux *forte,* exprimant, nous le supposons, les effets puissants du magique breuvage qui emporte Tristan et Yseult dans leur

extase surnaturelle; puis, le *tutti* s'apaise, les instruments dialoguent entre eux, toujours sur le thème chromatique composé de quatre notes, dont nous avons déjà parlé, et le rideau s'ouvre.

Ce prélude rappelle un peu, comme architecture musicale, celui de *Lohengrin* et peut être représenté, comme lui, par le symbole: <>. Mais l'analogie n'existe que dans la contexture, pour ainsi dire extérieure, du morceau: autant l'un, formé tout entier d'accords parfaits, reste dans une tonalité presque unique et emprunte à cette stabilité même un caractère noble et serein, autant le prélude d'*Yseult*, labouré incessamment par de cruelles dissonances et procédant par degrés chromatiques, rendus plus sensibles encore par les sonorités différentes des instruments, donne l'idée d'un tourment inapaisé, d'un bonheur confinant au supplice, d'un amour tout proche de la haine.

Le premier acte se passe sur le navire qui conduit en Cornouailles Yseult, princesse d'Irlande, auprès de son fiancé, le Roi Marke. Elle a été confiée à la garde de Tristan, le brave et pur guerrier dont le glaive a jadis frappé

mortellement Morold, le cousin d'Yseult, celui qu'elle devait d'abord épouser.

La première scène nous montre la princesse couchée sur un lit de repos, et près d'elle Brangäne, sa fidèle confidente. On entend un jeune mousse, perché dans la hune, chanter une mélancolique chanson d'amour; cette mélodie, beaucoup trop compliquée pour avoir le caractère populaire qui serait en situation, est chantée sans accompagnement et présente de grandes difficultés d'intonations.

Yseult, en entendant les derniers mots de la chanson, interpelle sa compagne et lui demande quel est celui qui se permet de l'insulter, car son esprit aigri lui fait voir partout des allusions blessantes. Brangäne essaye de calmer cette effervescence et lui annonce que bientôt les côtes de Cornouailles seront visibles à l'horizon ; ces mots, loin d'apaiser la princesse, ne font que l'exaspérer et elle s'apostrophe elle-même avec véhémence, maudissant le jour qui l'a vue naître et appelant la mort sur le vaisseau et sur tous ceux qu'il porte.

Cette première scène est bien le prélude musical de tout ce qui va suivre; la voix d'Yseult se

répand en interjections sauvages, sans aucun lien musical entre elles; seul, l'orchestre nous fait entendre des dessins un peu suivis, et encore se succèdent-ils avec une telle rapidité, que c'est à peine si l'oreille a le temps de les percevoir.

C'est d'abord un fragment de la chanson du Mousse, traitée symphoniquement pendant seize mesures, puis interrompu par un dessin arpégé des violons, de quatre mesures seulement, auquel succèdent des trémolos *pianissimo* coupés par des gémissements *fortissimo.* Peu après se présente un rappel de la phrase chromatique du prélude, puis la paraphrase de la chanson reparaît encore; enfin des gammes chromatiques se précipitent.... On pourra comprendre combien il serait malaisé de faire une analyse musicale de *Tristan et Yseult* quand nous aurons dit que les différents fragments d'orchestre que nous avons essayé d'indiquer sont tous contenus dans les trois premières pages de la partition!

Ce serait une tâche absolument fastidieuse que celle de relever ainsi en détail les mouvements onduleux et toujours nouveaux de la partie orchestrale et c'est pourtant elle qui est la seule intéressante; la partie vocale, comme

nous l'avons déjà dit, ne se développant *jamais* en une phrase suivie, mais se débattant presque toujours en notes bizarres et incohérentes.

Nous nous contenterons donc de suivre l'action pas à pas, signalant, chaque fois que nous le pourrons, les parties musicales les plus saillantes de l'ouvrage.

Yseult interrompt sa sauvage imprécation en ordonnant à Brangäne d'ouvrir le rideau qui ferme l'entrée de la tente; on aperçoit alors les marins de l'équipage et au milieu d'eux Tristan. Aussitôt la princesse ordonne à sa suivante de mander celui-ci auprès d'elle; mais la messagère reçoit un refus poli de Tristan, qui prétend que la sécurité du navire exige sa présence au gouvernail. Kurwenal, son écuyer, prend alors la parole et d'un ton grossier répond à Brangäne par une chanson de matelot dont le sujet est précisément la victoire de Tristan sur Morold, l'ex-fiancé d'Yseult.

Kurwenal fait entendre ici une *vraie chanson;* l'orchestre, à ce moment, se borne à accompagner le chant, soit en le doublant, soit en le soutenant par de simples accords plaqués. Notons

au passage cette infraction à la structure générale de l'œuvre ; applaudissons cette mélodie simple et hardie, dont les dernières huit mesures sont reprises en chœur par les matelots, sans trop nous demander s'il est bien vraisemblable au point de vue scénique, que Tristan, au lieu d'imposer silence à Kurwenal, le laisse, dans un chant très développé, insulter aux souvenirs de la princesse Yseult qui, de loin, a suivi toute la scène.

Aussi est-il aisé de concevoir comment celle-ci reçoit l'infortunée Brangäne ; ce sont de nouvelles imprécations, de nouveaux reproches. Yseult s'exalte de plus en plus et finit par avouer à sa confidente le fatal secret qui déchire son cœur.

Jadis elle recueillit, sans le connaître, Tristan blessé, mourant ; grâce à la connaissance, que lui avait donnée sa mère, des remèdes et des poisons, elle a guéri le malade ; mais, en même temps, elle s'est mise à l'aimer, et ce n'est que trop tard qu'elle découvre que celui qu'elle a sauvé est Tristan, le meurtrier de Morold. Elle aurait alors voulu se venger, mais l'épée est tombée de ses mains, et elle a laissé s'éloigner

le guerrier, sans lui montrer les sentiments contraires qui agitaient son âme. Tristan, de retour à la cour de Marke, a vanté les charmes d'Yseult et le vieux roi s'est décidé, pour conclure un pacte d'amitié entre le royaume d'Irlande et celui de Cornouailles, à demander la main de la jeune princesse.

C'est Tristan qui a été chargé de cette ambassade et c'est précisément ce qui met le comble à la fureur d'Yseult. — Son récit est, au point de vue musical, une longue et pénible mélopée d'un sentiment violent et passionné, dont les cris stridents sont à peine éclairés par deux ou trois mesures dans lesquelles sa voix s'adoucit quelque peu ; enfin la fougueuse princesse résume en ces mots sa triste situation :

Sans qu'il m'aime, ce preux modèle,
Le voir sans cesse, près de moi ;
O torture ! ô douleur cruelle !

— Sans t'aimer ! — s'écrie Brangäne, et aussitôt elle lui parle de sa beauté accomplie, et lui rappelle, en outre, les breuvages enchantés dont sa mère, l'habile magicienne, l'a munie au départ, et parmi lesquels se trouve le philtre d'amour.

« Non, s'écrie Yseult, c'est le breuvage de mort qu'il me faut. »

Au même moment, on entend au loin la voix de Kurwenal; il entre et annonce aux deux femmes que les côtes de Cornouailles sont visibles et que le pavillon royal flotte au grand mât. Nous entendons ici, et pour la seconde fois, dans la bouche de Kurwenal, une vraie chanson qui, bien que d'une contexture mélodique tant soit peu compliquée, est d'un rythme franc et d'un dessin vocal suivi. Mais la hautaine Yseult répond qu'elle ne quittera point sa tente avant que Tristan soit venu lui présenter ses hommages de vassal ; restée seule, elle ordonne à sa suivante de préparer le breuvage qui doit l'unir à Tristan dans la mort. En vain Brangäne pleure et résiste; Tristan paraît, elle n'a plus qu'à cacher ses larmes.

Le prélude qui accompagne l'entrée de Tristan est de toute beauté ; c'est un motif martial d'un caractère noble et ferme, personnifiant le héros décidé à ne point laisser entamer son honneur par les avances dangereuses de celle qui lui est confiée.

Amer est le dialogue qui s'engage entre eux;

Yseult offre à Tristan de boire la coupe de la réconciliation; et le chevalier, bien qu'il ait deviné la pensée de la princesse, accepte bravement le breuvage qu'il croit empoisonné. Pendant qu'il boit, Yseult lui arrache la coupe et réclame sa part du philtre magique. Alors, une transformation, mystérieuse et vague d'abord, puis complète, formidable s'opère en eux; elle est exprimée par l'orchestre qui reprend lentement le thème chromatique du prélude, coupé bientôt par un tumultueux dessin des violons, lui-même interrompu par la réapparition de la phrase du prélude, jouée avec une grande douceur.

Pendant les 36 mesures que dure ce superbe morceau instrumental, les deux personnages sont silencieux et leurs gestes indiquent seuls l'émotion toujours croissante qui les envahit. Rien de difficile à rendre comme cette scène muette et, même jouée par des acteurs de premier ordre, elle atteint, à cause de sa longueur démesurée, le point où le sublime va toucher au grotesque.

Tristan et Yseult s'éveillent enfin de cette extase silencieuse et leurs exclamations se pressent, se heurtent pendant que les marins

poussent des cris de joie en saluant la terre et que, de la rive, d'éclatantes fanfares leur répondent. Insensibles à tout ce mouvement, les deux amants se contemplent avec ivresse; leurs voix se précipitent dans un allegro tumultueux où les écarts les plus invraisemblables, les intervalles les plus durs de seconde et de septième pullulent sans pitié pour les exécutants, comme pour les auditeurs.

Brangäne jette sur les épaules de la princesse le manteau royal et la toile s'abaisse au moment où l'on annonce le Roi et où Yseult tombe évanouie.

Le second acte débute par un intermède orchestral puissant et agité. Nous sommes dans un jardin du palais; la fougueuse Yseult attend fièvreusement celui qu'elle aime, tandis qu'au loin retentissent les fanfares de la chasse royale.

Toujours frémissante, toujours impatiente, Yseult presse Brangäne d'éteindre la torche qui brûle au fond de la scène, car c'est le signal convenu pour le rendez-vous; la suivante objecte que le Roi et la cour sont encore trop rapprochés, mais la princesse saisit elle-même le flam-

beau et en étouffe la flamme. Cette scène est longue, démesurément longue, et l'auditeur unit ses vœux à ceux d'Yseult, pour que l'arrivée de Tristan vienne la terminer. Le héros paraît enfin, au milieu d'une explosion de tout l'orchestre déchaîné, et, pour la seconde fois, les voix des deux amants s'appellent, se répondent, avec une véhémence fiévreuse, et dans tout le délire de la passion. Jamais, avant Wagner, on n'avait osé montrer à la scène de telles ardeurs, touchant à l'hallucination, à l'hystérie.

Après les premiers épanchements, Tristan et Yseult commencent une dissertation énigmatique sur le jour haï et la nuit aimée, qui nous a toujours paru profondément incompréhensible, et qui, d'abord symbolique, devient ensuite purement grammaticale :

YSEULT

Toi dans les ténèbres, et moi dans la lumière!.....

TRISTAN

Au jour, au jour perfide, au jour implacable et hostile, haine et anathème!...

YSEULT

Il faut pourtant que le jour réveille Tristan.

TRISTAN

Laisse la mort vaincre le jour.

YSEULT

Le jour et la mort devraient-ils, par des coups réunis, porter atteinte à notre amour ?......

TRISTAN

Dussé-je, à cette heure, mourir pour l'amour (mort chère à mon cœur), comment l'amour pourrait-il mourir avec moi ? comment pourrait finir avec la mienne son éternelle vie ? Et si l'amour de Tristan ne peut mourir, comment Tristan lui-même mourrait-il pour son amour ?

YSEULT

Mais notre amour ne s'appelle-t-il pas Tristan *et* Yseult ? Cette syllabe charmante, cet *et*, ce lien d'amour ne serait-il pas, si Tristan mourait, anéanti par la mort ?

TRISTAN

Qu'est-ce qui succomberait à la mort sinon ce qui nous sépare ? ....

YSEULT

Et si cette syllabe « *et* » était anéantie, la mort de Tristan ne serait-ce pas la mort même d'Yseult ?
Ainsi nous serions morts inséparés ?

Que dire d'une pareille phraséologie, aussi amphigourique que puérile et prétentieuse ? Heureusement la musique noie ces pauvretés littéraires sous un flot de sonorités puissantes et voluptueuses. Sans doute, il est difficile de trouver des points de repère dans ce flux incessant de notes; cependant, à un certain moment, les voix se taisent, l'orchestre se calme et fait

entendre une exquise mélodie. Celle-ci s'enchaîne à une sorte de dessin syncopé en *la* ♭, servant bientôt de support à une phrase qui passe de la voix du ténor à celle du soprano, pour être reprise par les violons et soutenue par les harpes.

C'est l'invocation à la Nuit, invocation dans laquelle les âmes mêmes des deux amants s'élancent vers les sphères éthérées, emportées par un élan d'une poésie indéniable. Cette page, malgré ses changements incessants de tonalité, ses accords étranges, ses enlacements de voix invraisemblables, produit une profonde impression sur l'auditeur le plus réfractaire au système musical sur lequel elle est basée.

Pendant que Tristan et Yseult, absorbés par leur rêve enchanté, s'enlacent dans une silencieuse étreinte, Brangäne, qui veille au haut de la tour, avertit les deux amants que le jour va bientôt paraître; l'orchestre fait entendre, comme réponse, une adorable phrase en *sol* ♭, sur laquelle les voix se promènent, sans toutefois rien ajouter à l'intérêt musical; mais hélas! bientôt cette mélodie disparaît et différents motifs se succèdent sans tonalité précise; l'au-

teur, en effet, a beau changer à chaque instant l'armure de la clef et indiquer, à l'endroit dont nous parlons d'abord, le ton de *la* ♭, puis celui d'*ut naturel*, celui de *sol majeur*, puis de nouveau celui de *la* ♭, qui se transforme vite en *la naturel*, les changements sont encore plus nombreux et plus pressés que ne l'indique l'armure de la clef, quelque multiples que soient ses modifications apparentes.

Au milieu de ces fluctuations incessantes, dans lesquelles l'oreille se reconnaît à peine, se présente pourtant une phrase délicieuse, la perle de ce long duo. Non seulement c'est une mélodie à $\frac{6}{8}$, une vraie mélodie, mais de plus elle est confiée cette fois à la voix du ténor ! Les trémolos de l'orchestre ne font que l'accompagner et la soutenir *pianissimo;* Yseult reprend à son tour cette ravissante phrase et Wagner, en veine de concessions, permet aux deux amants d'unir, dans un suprême élan, leurs voix pendant dix mesures !

Une seconde fois, la fidèle Brangäne annonce qu'il est temps de se séparer, que le jour va naître ; mais Tristan et Yseult, emportés par leur fougueuse tendresse, veulent braver cette lu-

mière du jour qu'ils maudissent tous deux et leurs voix éclatent en invectives sauvages, sur de bizarres intonations. Les duretés des septièmes majeures et mineures (*fa* ♯ — *mi* ♯, *mi* ♯ — *ré* ♯), des sixtes augmentées (*mi* ♭ — *ut* ♯, *ré* naturel — *si* ♯) et d'autres intervalles inusités se pressent et accablent l'auditeur, jusqu'au moment où la mélodie, qui avait été entendue précédemment à $\frac{6}{8}$, reparaît en une mesure à $\frac{2}{2}$, qui lui donne une nouvelle grâce et une nouvelle ampleur. Mais bientôt les voix se contournent en triolets rapides, tumultueux, affolés, qui atteignent le maximum de la passion bruyante et sauvage, lorsque l'arrivée inopinée de Kurwenal vient mettre un terme à cette montée effroyable des voix et des instruments. L'orchestre chante seul la mélodie déjà citée, qui s'éteint *morendo,* au moment où le Roi, conduit par Melot et suivi de quelques seigneurs, fait son entrée.

Ici se place une scène absolument lamentable au point de vue de l'action dramatique ; on s'attend à une explosion indignée de Marke, frappé en plein cœur, lorsqu'il surprend sa fiancée Yseult dans les bras de Tristan, qu'il aime

comme son fils d'adoption et qu'il estime comme loyal chevalier. Un coup d'épée serait presque en situation; point du tout! ce placide personnage fait un long discours aux deux amants, et ce sermon se déroule, sans interruptions, pendant huit longues pages!

Où est la vérité des caractères? où est l'intérêt dramatique? En vain a-t-on voulu insinuer que le Roi Marke est un sage, un philosophe; quelque détaché qu'on soit des joies de l'amour, le sentiment de l'honneur subsiste toujours, et il est inadmissible qu'un Roi puisse supporter une offense aussi cruelle, avec une longanimité qui touche à la bêtise. D'ailleurs, à Munich, où *Tristan et Yseult* est représenté tel que l'a monté et organisé R. Wagner, le Roi Marke porte une superbe perruque d'un noir de jais, qui exclut tout point de comparaison avec le vieillard glacé par l'âge que l'on voudrait nous faire accepter.

Après de longues répliques des deux amants, Melot se jette sur Tristan, ce qu'il aurait dû faire en entrant; celui-ci tombe blessé dans les bras de Kurwenal et Yseult s'évanouit encore une fois dans ceux de Brangäne, pendant que l'or-

chestre éclate en un formidable *tutti* et que la toile s'abaisse.

Le troisième acte nous transporte en Bretagne, dans le domaine paternel de Tristan; celui-ci est couché sur un lit de repos, à l'ombre d'un arbre séculaire, sur la terrasse de son vieux château. Aux sons d'une chanson rustique, d'un style plus compliqué que naïf, jouée sans accompagnement par un hautbois, le héros s'éveille et, s'adressant à son fidèle Kurwenal, lui demande: « Où suis-je? Veilles-tu ? »

Heureux d'entendre les paroles de son maître, l'écuyer lui montre les collines, les troupeaux, les remparts, le donjon: « Tout est à toi, maître; ne reconnais-tu pas les lieux où s'écoula ton enfance ? »

« Comment suis-je venu ici ?» demande Tristan.

« Je t'ai, maître chéri, héros adoré, emporté mourant sur mes larges épaules; puis, je t'ai couché dans mon canot, et te voici dans ta terre natale, le pays de tes joies, éclairé par le vieux soleil. »

Mais Tristan répond par des paroles sombres et incohérentes au récit jovial de son fidèle ser-

viteur. Puis, peu à peu, le souvenir du passé lui revient; il se relève à demi sur sa couche et adresse une invocation émue à Yseult, de nouveau perdue pour lui dans la lumière du jour!

En vain, Kurwenal veut calmer ce délire; le malade, en proie à une véritable hallucination, ou plutôt, guidé par la merveilleuse prescience de l'amour, aperçoit sa bien-aimée traversant les mers et s'approchant des côtes bretonnes. « Vois-tu flotter la banderole à la pointe du mât? Le navire rase les écueils! Ne le vois-tu pas, Kurwenal? »

Celui-ci monte à la tour pour observer l'horizon; pendant ce temps le mourant, dans une agitation de plus en plus grande, revit tout le triste roman de son cœur: le combat avec Morold; la guérison opérée par Yseult; puis, le philtre d'amour versé par elle, breuvage qui s'est infiltré dans tout son être et qui le dévore de ses ardeurs inassouvies.

Lorsque Kurwenal redescend de son poste d'observation, il trouve son maître évanoui.

A peine revenu à lui: « Le navire, le navire! » s'écrie Tristan, et, en effet, la chanson joyeuse du pâtre retentit, annonçant une voile au large.

« Précipite-toi vers ma bien-aimée, va, ordonne-t-il à Kurwenal, et que ta main l'aide à toucher le rivage. » L'écuyer obéit et quitte à regret Tristan ; alors celui-ci, entendant au loin l'appel d'Yseult, s'arrache de sa couche et se lève en chancelant ; mais sa blessure se rouvre, et il tombe bientôt, inanimé, dans les bras de la princesse, au moment où celle-ci, qui a précipitamment débarqué, s'élance vers lui.

Pendant cette scène, un second navire est signalé par le pâtre ; Kurwenal, croyant que ceux qu'il amène sont envoyés à la poursuite d'Yseult, défend l'entrée du castel et tue Melot, qui, le premier, essaie d'en franchir la porte ; le Roi, suivi de ses seigneurs et de la fidèle Brangäne, pénètre dans l'enceinte. « C'est pour te donner à celui que tu aimais, dit Marke à Yseult, que je t'ai suivie, dès que j'ai appris ta fuite, et, maintenant, je ne trouve plus que le cadavre de mon fidèle ami, et je n'ai fait que grossir la moisson de la mort ! »

Mais Yseult n'entend pas les paroles du Roi : perdue dans sa douloureuse contemplation, elle tient sur ses genoux la tête de son bien-aimé. Dans un suprême adieu, son âme s'unit à celle

du héros dont la destinée l'a si impitoyablement séparée, et elle tombe morte à son tour sur le corps de Tristan.

Tel est ce troisième acte qui ne contient, pour ainsi dire, aucune action et repose tout entier sur le personnage de Tristan et sur les sombres agitations dont il est possédé.

Au point de vue musical, le procédé est le même que dans les actes précédents; l'orchestre fait entendre différents motifs symphoniques, reliés entre eux avec une extrême habileté.

L'un d'eux est un thème martial à $\frac{3}{2}$, d'une belle allure, qui accompagne Kurwenal lorsqu'il parle à Tristan de son vieux château et de ses fidèles vassaux; un autre est le chant naïf du berger qui apparaît à plusieurs reprises.

Les récits de Tristan sont soutenus, à l'orchestre, par des thèmes qui ont déjà été entendus, soit au premier, soit au second acte, et qui suivent d'une manière ingénieuse et touchante les évocations que le mourant adresse au passé; à peine devons-nous signaler quelques longueurs, à côté de parties animées d'un souffle lyrique puissant et chaleureux; parmi ces dernières,

notons tout particulièrement celle dans laquelle Tristan décrit sa vision, lorsqu'il voit de loin, sur le navire qui s'approche à toutes voiles, Yseult l'appelant et lui souriant...

L'arrivée du vaisseau est soulignée par un heureux dessin d'orchestre, onduleux comme les vagues, et sur lequel passent les joyeuses exclamations de Kurwenal et les appels passionnés de son maître. La scène devient de plus en plus saisissante lorsque le héros se lève de sa couche et se traîne, en chancelant, pour revoir plus tôt sa bien-aimée; il tombe inanimé sur son sein, et pendant qu'il exhale son dernier souffle, les voix de l'orchestre soupirent douloureusement la phrase du *philtre d'amour*.

Nous ne dirons rien de la scène du combat et de l'entrée du Roi, sinon qu'elle est vivement menée, car nous avons hâte d'arriver à la fin de cette longue analyse, et nous sommes heureux de la clore en signalant l'inspiration surprenante qui termine l'ouvrage; nous voulons parler de l'adieu d'Yseult à son bien-aimé. C'est sur la mélodie placée au milieu du duo, mélodie dont nous avons déjà admiré le contour exquis et personnel, mais qui se présente cette fois enlacée

par les sonorités les plus caressantes et les plus éthérées des violons et des harpes, qu'Yseult adresse ses adieux à Tristan, tout en contemplant les traits du héros expirant avec une adoration passionnée :

Comme son sourire... est suave et doux;
Comme ses regards sont purs!
De plus en plus digne d'être aimé, il se dresse,
Rayonnant au milieu des étoiles...

Et ainsi, dans ce chant de mort, Yseult célèbre l'apothéose de son amant; elle-même, déjà détachée des liens terrestres, est transfigurée; son visage exprime une extase céleste. Comme une colonne d'encens s'élève, se disperse et s'évanouit dans l'azur d'un beau ciel, de même l'âme d'Yseult monte vers celle de Tristan; portée par des sonorités mystérieuses, fluides et pour ainsi dire immatérielles, elle plane doucement sur un océan d'harmonies et s'exhale enfin, en murmurant un cantique suprême à l'éternel amour.

Tel est cet ouvrage véritablement extraordinaire, où R. Wagner a poussé son système à ses dernières limites. L'intérêt mélodique, confié exclusivement à l'orchestre, le monologue élevé

à la hauteur d'un principe, les voix menées et surmenées par des intervalles bizarres et des intonations cruelles, les ensembles soigneusement écartés ou traités avec une brièveté voulue, le parti pris d'éviter comme une honte ou une faiblesse tout accord consonnant, les progressions chromatiques et enharmoniques appliquées à outrance, tels sont les procédés à l'aide desquels est bâti le Drame de *Tristan,* procédés qui le rendent absolument différent de tout ce qui avait paru jusqu'alors à la scène.

Malgré ce parti pris d'innovations, parti pris qui semble toucher en certains endroits à la gageure, la puissance du génie de R. Wagner éclate, à maintes reprises, dans cette œuvre, avec une telle intensité que l'auditeur ne peut plus analyser ses impressions ; il est gagné, subjugué par le charme étrange et troublant de cette musique sensuelle et capiteuse, et se trouve sous l'étreinte d'une émotion où la jouissance confine à la douleur.

La partition de *Tristan et Yseult* fut achevée en 1859, l'année qui précéda le désastreux échec du *Tannhäuser* à Paris. Mais cette chute eut pour

résultat, nous l'avons déjà dit, de rompre les barrières de l'exil et de ramener Wagner dans sa patrie. Cependant ce triomphe ne produisit pas tout d'abord les heureux résultats qu'il faisait présager à Wagner, et c'est en vain que l'auteur de *Tristan et Yseult* entra en négociation avec les théâtres de Carlsruhe, de Prague et de Weimar pour la représentation de cette œuvre. A Vienne, elle fut enfin reçue et soigneusement étudiée; mais, après 57 répétitions, on déclara cet ouvrage *inexécutable.*

Il fallut attendre que la faveur du jeune roi Louis II de Bavière allât, en 1864, trouver le compositeur dans la retraite où il vivait obscurément, accablé sous le poids d'une existence besogneuse et endettée, l'amenât à Munich et le pourvût d'une généreuse pension sur la cassette royale, pour que, l'année suivante, *Tristan* vît enfin les feux de la rampe. Lors de cette première représentation, les époux Schnorr remplirent les deux principaux rôles; après eux le couple Vogl les reprit, et ce sont ces artistes qui, jusqu'à ces dernières années, se sont transportés dans les principales villes d'outre-Rhin pour représenter *Tristan et Yseult.*

Bien peu de chanteurs, en effet, peuvent se hasarder à jouer ces deux rôles qui renferment des difficultés confinant à l'irréalisable, tant comme exigences vocales que comme travail de mémoire et comme expression dramatique. Le rôle de Tristan, en particulier, qui porte à lui seul le poids du dernier acte, exige un ténor remarquable, en même temps qu'un tragédien de premier ordre. Vogl s'y montrait admirable, il y a quelques années encore, au théâtre royal de Munich.

VI. LES MAITRES CHANTEURS

Les *Maîtres chanteurs* offrent un contraste frappant avec l'œuvre que nous venons d'analyser; ici plus de philtres, plus d'incantations, plus de formules magiques. Pour la seconde et dernière fois, R. Wagner quitte le terrain de la légende, et le poème des *Maîtres chanteurs*, comme celui de *Rienzi*, nous place à une époque déterminée de l'histoire, dans un milieu réel, en face de personnages agissant d'après leur caractère ou leurs passions, sans intervention surnaturelle d'aucune sorte.

De plus, nous quittons les rois et les princesses, les châteaux et les donjons, pour pénétrer dans la vie du peuple et dans l'humble demeure d'un cordonnier.

C'est donc une curieuse incursion dans la vie réelle que celle qu'entreprit R. Wagner, en écrivant les *Maîtres chanteurs*, une tentative unique dans son œuvre, car bientôt il reviendra, dans la *Tétralogie*, au monde supranaturel des héros et des dieux, et, dans *Parsifal*, aux miracles légendaires d'un pseudo-christianisme à la fois sensuel et mystique.

L'ouverture des *Maîtres chanteurs* nous offre, dans sa contexture brillante, les principaux thèmes sur lesquels va se dérouler l'opéra. Elle débute par une Marche en *ut majeur*, d'une allure pompeuse; c'est celle qui accompagne l'importante corporation des *Maîtres chanteurs*, chaque fois qu'ils se montrent, bannière en tête, sur les places de Nuremberg.

Puis apparaît le motif qui caractérise l'amoureux chevalier Walther; c'est une mélodie d'un tour épanoui et libre, qui traversera toute l'œuvre et en sera comme le pivot. L'ouverture

nous la fait entendre sous différents aspects et se termine par le motif de la Marche, qui est repris *fortissimo* par toutes les puissances de l'orchestre.

Il est bien difficile d'analyser scène par scène un ouvrage comme celui des *Maîtres chanteurs;* il se compose surtout d'un dialogue musical vif et animé, soutenu par une orchestration d'une étincelante variété; mais, plus que jamais, nous nous trouvons en présence du morcellement des motifs typiques et les voix sont, plus que jamais aussi, écartées du *chant* proprement dit et vouées au *parler* musical.

Le décor du premier acte nous montre l'intérieur de l'église Sainte-Catherine. C'est au sortir de l'office, et les doigts encore mouillés d'eau bénite, que, comme la Marguerite de *Faust,* Éva, la fille du riche marchand Pogner, échange pour la première fois quelques mots avec celui qui doit devenir le maître de sa vie. Une fidèle servante, qui accompagne la jeune fille, empêche celle-ci de répondre aux questions du chevalier Walther de Stolzing, et c'est elle qui apprend

à l'amoureux qu'Éva n'est point encore fiancée, mais que sa main appartiendra au vainqueur du Concours de chant qui doit avoir lieu le lendemain même, le jour de la Saint-Jean. Déjà on met en place, pour la cérémonie préparatoire, les bancs, les sièges et l'estrade des juges ; le chevalier, qui brûle d'amour pour Éva, s'approche d'un des apprentis, lui confie son désir de se présenter comme candidat au prix de chant et lui demande quelques conseils à ce sujet.

Aussitôt le facétieux apprenti étourdit le futur concurrent par la nomenclature interminable des règles qu'il est nécessaire de connaître pour avoir quelque chance de réussite au concours.

Nous aurons plus d'une fois à relever, dans les plaisanteries qui remplissent les *Maîtres chanteurs*, un tour d'esprit tout à fait germanique ; l'auteur a voulu être spirituel, amusant et gai ; il n'a malheureusement réussi le plus souvent qu'à être lourd et pédant[1].

[1] Voici, comme échantillon, la réponse de David, l'apprenti au chevalier Walther :

Cordonnerie et poésie, je les travaille ensemble, — Et quand j'ai assoupli le cuir, — J'appends à aligner

La conversation se prolonge jusqu'à l'arrivée des Maîtres chanteurs et l'un d'eux, Pogner, présente aux juges le nouvel aspirant, le cheva-

les sons et les consonnances ; — Quand j'ai ciré ferme et dur mon fil, — Alors je comprends ce qui rime bien. — En maniant le marteau et en piquant l'alêne, — J'ai étudié avec soin ce qui est sourd et ce qui est sonore, — La mesure et le rythme ; — Ayant la « forme » sur mon tablier, — Je saisis ce qui est long et ce qui est court — Ce qui est clair ou obscur — Les élisions ou les contractions, — Les pauses, les semences, — Les épines et les fleurs. — Voyez où j'en suis !

Walther, abasourdi, répond : — Grand Dieu ! Ai-je donc envie de devenir cordonnier ? — Enseigne-moi plutôt l'art du chant.

David : — Celui qui veut être maître des sons et des mélodies, — Doit connaître, en noms et quantités, — Une foule de modes ! — Le mode bref, le long et le surlong, — Le mode du papier et de l'encre noire ; — Le ton rouge, le bleu et le vert. — Le rythme de la fleur de Haye — Du brin de paille et du fenouil, — Le ton fin, le ton doux, le ton des roses ; — Le ton de l'amour bref et de l'oubli, — Du romarin, de la pâquerette et de l'arc-en-ciel, — Le rythme du rossignol, — Celui du bâton de cannelle, — Des oranges fraîches et de la fleur du tilleul, — Le mode des grenouilles, de l'aboyeur, — Des veaux et des chardonnerets ; — Le mode du glouton congédié, — Celui des alouettes, des escargots — Des fleurs de mélisse, de la marjolaine, — De la gueule de loup, du pélican fidèle — Et du fil ciré et luisant.

Walther : — Ciel ! à mon secours ! — Quel défilé épouvantable de tons et de modes !

lier de Stolzing; le noble seigneur reçoit un accueil glacial de tous ces petits bourgeois et artisans, qui le considèrent comme un intrus.

Seul, Hans Sachs, le poète-cordonnier, prend la défense de l'étranger; Pogner annonce à la docte assemblée son intention d'accorder au vainqueur du Concours de chant la main de sa fille, la belle Éva, ainsi que toute sa fortune.

Nous retrouvons ici, sous les traits de ce bourgeois protecteur des arts, le personnage du landgrave qui, dans *Tannhäuser*, promet aussi la main de la princesse Élisabeth à celui des chevaliers qui se montrera le plus habile au Concours de la Wartbourg.

C'est par un bel air de basse, en *fa majeur*, d'un contour très précis et très soutenu, que Pogner fait agréablement part au public de ses intentions généreuses. Ensuite, on passe à l'examen du nouveau candidat; on lui demande ses noms et prénoms et dans quelle école il s'est instruit des règles de la musique. Le chevalier de Stolzing répond:

Dans mon tranquille domaine
En hiver, j'ai souvent lu et relu
Un vieux livre; ainsi l'illustre Walther,

Le plus ancien des trouvères,
A été mon guide et mon maître.

Naturellement, les juges trouvent cet enseignement peu dogmatique; cependant, à la demande instante de Hans Sachs, ils consentent à laisser le jeune chevalier tenter une épreuve d'essai. Le greffier, celui qui doit marquer les fautes sur un tableau noir, se trouve précisément être Beckmesser, homme laid et prétentieux, qui aspire depuis longtemps à la main d'Éva; chaque fois qu'il parle, son chant est chargé de vocalises ridicules. Walther fait entendre un *Lied* d'une heureuse facture, véritable fleur musicale, au milieu de ces conversations chantées dans lesquelles l'oreille est promenée d'un dessin à l'autre, sans trêve ni repos.

Cet air est soutenu par un rythme d'orchestre fort élégant, formé de deux croches suivies régulièrement par un triolet; il se compose de deux couplets et se termine par un *la* tenu et une cadence parfaite, grâce auxquels le ténor, qui chante le rôle de Walther, peut, ce qui est assez rare, faire admirer ses facultés vocales et recueillir les applaudissements qu'il mérite.

Ce ne sont pas des marques d'approbation

que lui réserve l'envieux Beckmesser; le tableau noir s'est, sous sa main fiévreuse, strié d'innombrables coups de craie et les juges ne veulent même plus entendre la péroraison du jeune improvisateur. Cependant celui-ci, indigné, reprend son chant, qui domine les protestations et les invectives. Seul, Hans Sax a senti et deviné le génie poétique de Walther; mais c'est en vain qu'il veut essayer de parler en sa faveur, et le chevalier quitte la bruyante assemblée en lui lançant une apostrophe de mépris.

Ce premier acte, dans lequel on n'entend pour ainsi dire que des voix d'hommes, n'est pourtant point monotone; Wagner y montre une ingéniosité musicale de premier ordre. Le poème, qui nous a semblé lourd et ennuyeux, a paru beaucoup amuser l'auditoire munichois devant lequel nous l'avons vu représenter.

Le second acte nous amène sur une place publique de Nuremberg; à gauche, l'échoppe du cordonnier-poète, à droite, la riche demeure de Pogner. Sur cette place, passent et repassent les personnages de la pièce. Nous voyons d'abord la nourrice, puis les étudiants, puis Éva et son

père qui reviennent de la promenade. Après ce défilé, Hans Sachs paraît à son échoppe et réalise sous nos yeux le mélange de *cordonnerie* et de *poésie*, si longuement décrit au premier acte par l'apprenti David.

Sachs, l'alêne en main, repasse dans sa mémoire les incidents qui ont amené l'échec de Walther ; la franchise et l'ardeur généreuse du jeune homme lui ont inspiré de la sympathie. Il n'est pas seul à penser au brillant chevalier, car voici Éva qui traverse la place et vient causer avec son voisin, le cordonnier ; elle brûle de savoir le résultat de l'épreuve dans laquelle s'est engagé Walther, avec l'espoir d'obtenir sa main. Mais, malicieusement, Sachs se laisse interroger par la jeune fille, qui lui arrache un à un les détails qu'elle veut connaître.

Cette scène est fort gracieuse à voir ; le cordonnier, debout, se penche en dehors de son échoppe pour converser avec Éva, qui s'assied familièrement sur le rebord de la fenêtre enguirlandée de vigne.

Mais si le tableau est poétique, la conversation l'est beaucoup moins, car la *poix* et la *cire* y jouent un rôle prépondérant:

E. Je suis donc bien bête ?

S. Je ne dis pas cela.

E. Alors vous êtes bien avisé ?

S. Je n'en sais rien.

E. Vous ne savez rien, vous ne dites rien ? — Mais, ami Sachs, je m'assurais, en effet, — Que la poix n'est pas de la cire, — Je vous aurais cru plus fin.

S. Enfant, les deux, cire et poix, me sont connus, — Avec la cire, j'ai frotté les fils de soie — Avec lesquels j'ai piqué ces jolis souliers ; — Aujourd'hui, je couds ces souliers avec de plus grosses ficelles, — Et alors il s'agit d'employer de la poix — Pour ce dur compagnon.

E. Quel est-il donc ? — Quelqu'un de conséquent ?

S. Je le crois bien ! un fier maître ; — Un prétendant ; il pense bien vaincre demain tout seul ; — Il faut que je prépare les souliers de M. Beckmesser.

E. Alors prenez beaucoup de poix — Pour qu'il s'y englue et me laisse la paix.

Éva, dépitée, quitte Hans Sachs et rentre chez elle, se rendant enfin aux appels réitérés de Madeleine, sa nourrice. Mais bientôt elle s'élance de nouveau hors du logis, car elle a entendu la voix de Walther ; celui-ci, en effet, craignant les résultats du concours du lendemain, a résolu d'enlever, le soir même, la jeune fille.

La voix monotone du veilleur de nuit vient interrompre les protestations passionnées du jeune cavalier, et les amoureux se blottissent sur un banc abrité par un tilleul, devant la maison de Pogner.

Nouveau contretemps : Le cordonnier, qui a suivi de loin leurs mouvements, projette sur le groupe les rayons de sa lampe de travail. Bientôt un autre gêneur survient : c'est Beckmesser, le ridicule prétendant d'Éva. Il vient, avec sa guitare, donner une sérénade à sa bien-aimée ; mais Hans Sachs ne lui laisse point le loisir de la commencer et entonne, lui-même, à toute voix, une chanson pleine d'entrain et de belle humeur.

A la fin, cependant, Beckmesser obtient un instant de silence ; vite il accorde son grêle instrument ; mais le facétieux cordonnier a juré d'interrompre la sérénade et tape de plus belle sur ses souliers, pendant que le gros homme s'épuise en contorsions rageuses et en vocalises ridicules. L'apprenti David, croyant que le galant s'adresse à sa chère Madeleine, accourt furieux et lui administre une volée de coups de bâton.

Tout ce bruit réveille les voisins ; les uns se mettent aux fenêtres, les autres descendent dans

la rue et, en quelques instants, la place est encombrée d'une foule bruyante et agitée. Rien ne peut rendre l'intensité de vie de tous ces personnages s'exclamant, s'interrogeant, pérorant, remuant et grouillant; au point de vue musical aussi, cette scène est merveilleuse d'éclat, d'entrain et de vie.

Les amoureux qui, au milieu de ce tumulte, n'ont été aperçus de personne, — ce qui est, entre parenthèse, une invraisemblance peu admissible chez un auteur qui sacrifie tout à la vérité scénique — les amoureux, disons-nous, cherchent à s'échapper ensemble, mais Sachs intervient et, jetant Éva dans les bras de son père, entraîne dans sa boutique le jeune chevalier. Au même moment, on entend de nouveau la voix du veilleur de nuit; en un clin d'œil, tout se tait; la foule se disperse et la place est entièrement vide, lorsque le majestueux gardien de la tranquillité publique vient pour apaiser le bruit.

La toile tombe sur un rappel du thème burlesque de Beckmesser et sur quelques mesures du dessin gracieux qui accompagne les paroles d'amour de Walther et d'Éva.

Le troisième acte nous transporte dans le logis de Hans Sachs; le maître chanteur est profondément absorbé par la lecture d'un gros livre qu'il tient sur ses genoux. Son apprenti David tourne autour de lui, craignant d'être morigéné au sujet de la bastonnade qu'il a administrée, la nuit précédente, au greffier Beckmesser. Mais, perdu dans ses profondes réflexions, le cordonnier ne referme son in-folio que pour faire réciter à son élève la leçon théologique du jour de la Saint-Jean.

Puis, Sachs, resté seul, se met à philosopher longuement :

Vanité, vanité, — Partout vanité ! — Où que je porte mes regards investigateurs, — Dans la chronique de la ville et du monde, — Pour trouver la raison pour laquelle les gens se rongent et se tourmentent — Dans une frénésie aussi folle qu'inutile.

Ces deux scènes, tout à fait en dehors de l'action, sont entièrement dénuées d'intérêt.

Enfin Walther arrive ; il raconte à Sachs qu'il a eu un merveilleux rêve; « Bien ! » lui répond le cordonnier, « le rêve est le fond de toute poésie », et il développe alors au jeune

homme tout un système d'esthétique; cependant il engage Walther à lui raconter son rêve et il écrit sous sa dictée les vers que celui-ci chante avec inspiration.

Le « maître » fait, entre chaque strophe, des remarques aussi pédantes qu'inutiles, puisque, dans tout le cours de l'ouvrage, il ne nous a encore jamais donné l'occasion d'entendre et d'applaudir une seule phrase aussi franche et aussi chaleureuse que celle qui sort spontanément de la bouche de son élève improvisé.

Tous deux s'éloignent un instant, et aussitôt Beckmesser entre dans la chambre vide; il est richement accoutré, mais son costume à rubans ne le fait paraître que plus ridicule. Il vient afin de s'assurer des bonnes grâces de Hans Sachs et solliciter sa bienveillance pour le concours des Maîtres chanteurs. Apercevant les vers écrits par le cordonnier, il s'imagine que celui-ci brigue aussi la main d'Éva; mais il est détrompé par Sachs lui-même, qui l'autorise à se servir de cette poésie, si elle peut lui être utile. Cette petite perfidie ne nous semble guère digne de la noblesse de caractère que les adeptes de

Wagner prêtent, conformément à la tradition, au philosophe-artisan.

Beckmesser disparaît, Éva lui succède et paraît en blancs et brillants habits de fiancée ; elle vient se plaindre à Sachs que son soulier la blesse et pose devant lui, sur un tabouret, son petit pied soi-disant endolori.

A ce moment, Walther entre ; tout ému par la présence de celle qu'il aime, il entonne une seconde fois son *lied*, avec encore plus d'élan que dans la scène précédente. Mais notons que, deux fois déjà, nous avons entendu cette mélodie qui, cependant, d'après le plan de l'auteur, doit reparaître lors du Concours de chant et couronner le *finale* de l'œuvre. Ici se place une page musicale ravissante ; David et Madeleine, entrés à la fin de la scène, *unissent* leurs voix à celles d'Éva, de Walther et de Sachs, et il en résulte un quintette, très court il est vrai, mais absolument délicieux. Ah ! si R. Wagner n'avait point juré d'obéir à son système de déclamation chantée, que de morceaux aussi pleins de charme son fécond génie n'eût-il pas fait éclore ![1]

[1] R. Wagner raconte dans ses *Mémoires* que ce quin-

Le tableau suivant nous montre une vaste prairie, sur laquelle passent et repassent de joyeux groupes de paysans, de citadins, d'ouvriers et de promeneurs. La rivière est sillonnée de nacelles pavoisées, et la tribune des Maîtres chanteurs tout enguirlandée de fleurs aux couleurs éclatantes.

Les corporations ouvrières arrivent, bannière en tête : d'abord les cordonniers qui chantent les louanges de saint Crépin, puis les tailleurs qui entonnent une chanson populaire.

Mais bientôt les apprentis enlèvent gaiement les jeunes filles, et c'est au milieu d'une charmante valse, au rythme cadencé, aux harmonies fines et distinguées, qu'arrive l'importante corporation des *Maîtres chanteurs*. Ils défilent au son d'une Marche pompeuse que nous avons entendue dans l'ouverture ; le peuple les salue, et acclame Hans Sachs, son poète, son improvisateur préféré.

tette fut le morceau par lequel il commença sa partition des *Maîtres Chanteurs*. C'est, en effet, un spécimen qui se rattache à la meilleure époque de la carrière du grand compositeur, tandis que le reste de l'opéra n'a été composé que de longues années plus tard.

Celui-ci remercie l'auditoire et le Concours est ouvert.

Beckmesser se présente le premier et, se servant des paroles qui lui ont été insidieusement fournies par le cordonnier-poète, il les adapte maladroitement sur un air de sa façon ; les moqueries, les rires désarçonnent bien vite le malheureux candidat, qui est hué par toute la foule.

Dans cette scène encore, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer combien la plaisanterie de Wagner est lourde et grossière.

Était-il besoin, pour représenter l'art classique, de le personnifier sous les traits d'un individu aussi grotesque et aussi ridicule que l'est Beckmesser? Dans l'intérêt même de la thèse chère à l'auteur, n'eût-il pas dû laisser à l'art romantique, représenté par Walther, l'honneur d'un semblant de lutte? Dans le *Tannhäuser*, une situation analogue est traitée avec infiniment plus de bonheur, lorsque les concurrents célèbrent alternativement les joies de l'amour pur et les délices de la volupté.

Mais revenons à Beckmesser et à son rival Walther, ce preux chevalier paré de toutes les grâces de la jeunesse et du génie, auquel on

peut appliquer ce vers connu : « A vaincre sans péril on triomphe sans gloire. » Beckmesser veut se défendre contre la foule moqueuse et dénonce Sachs comme l'auteur des paroles que l'on trouve si ridicules ; celui-ci se lève et déclare à l'assemblée que cette poésie, défigurée par le greffier, est du chevalier Walther de Stolzing qui va, pour confirmer la véracité de son assertion, chanter intégralement le *lied* dont il a composé les paroles et la musique. Deux accords de harpe se font entendre ; puis la mélodie s'échappe, radieuse, inspirée, subjuguant les juges, charmant la foule, et bientôt toutes les voix la soutiennent et la reprennent dans un ensemble puissant.

Voici en quels termes enthousiastes l'éminent critique Éd. Schuré caractérise le dénouement des *Maîtres chanteurs*. « C'est par l'alliance du poète de race noble avec le poète populaire que s'achève le triomphe de la poésie elle-même... Si différents qu'ils soient, Hans Sachs et Walther sont faits pour se comprendre et pour se compléter. L'un arrive des hauteurs sublimes du rêve et de la pensée, l'autre sort du fin fond du peuple ; l'un aspire à descendre et à se commu-

niquer, l'autre à monter et à se retremper dans un air plus pur. Le chevalier met fièrement sa main dans la rude main de l'artisan : ainsi se conclut l'alliance de l'art élevé avec l'art naïf.

« Unis, ils peuvent rajeunir et féconder l'école elle-même. Car, dans la pensée de l'auteur, l'école n'est pas une simple entrave. Elle aussi est nécessaire, le pédantisme seul est persiflé. L'école sérieuse représente la tradition, la règle, la persévérance. Sans elle, point de continuité, point d'art durable. Mais la vie ne peut lui venir que de ces deux sources : du fécond instinct populaire, qui, dans son demi-rêve, ébauche le vrai, et du génie créateur qui l'exprime avec hardiesse et trouve sa délivrance intime, sa confirmation éclatante dans l'âme naïve du peuple[1]. »

Le finale est superbe au point de vue musical. Walther, acclamé, plie le genou devant Éva qui lui pose sur la tête la couronne de laurier décernée au vainqueur. Pogner bénit les fiancés, et sur cette apothéose la pièce devrait se terminer ; mais n'oublions pas que Wagner est avant tout

[1] Éd. Schuré : *Le Drame musical.*

un raisonneur et, de crainte que l'auditeur n'ait pas suffisamment saisi le sens philosophique de l'œuvre, il fait prononcer par Hans Sachs un discours de Sorbonne, dans lequel ce docte personnage, pour expliquer la victoire de l'esprit nouveau sur la routine, l'attribue au génie *allemand*, qu'il glorifie en ces termes :

« A l'heure où l'Empire et le peuple *allemand* seront sous le joug d'une fausse majesté latine (welsche), lors que la frivolité et la fumée du latinisme envahiront le peuple *allemand*, alors personne ne saurait plus ce qui est *allemand* et de bon aloi, si cela n'était conservé dans l'honneur rendu aux Maîtres *allemands*. C'est pourquoi, honorez vos Maîtres *allemands*... et si le Saint-Empire romain s'en allait en fumée, il nous resterait en échange le Saint-Art *allemand*. »

Dans l'œuvre, dont nous venons de donner une analyse rapide, R. Wagner déploie une habileté symphonique absolument merveilleuse. Aucun de ses ouvrages ne contient un si petit nombre de motifs, mais ces thèmes reparaissent de cent façons différentes, rehaussés par le coloris d'une orchestration aussi variée qu'originale.

Pourquoi faut-il, hélas! que la part de l'élément vocal soit toujours si restreinte et si secondaire? Grave problème, sur lequel nous reviendrons dans l'examen du système théâtral de Wagner.

Les *Maîtres chanteurs*, composés après une lente élaboration de 20 années, furent terminés à Triebschen, en 1867, et représentés l'année suivante à Munich, avec un grand succès, sous la direction de Hans de Bülow. Ils font partie du répertoire courant des principaux théâtres de l'Allemagne.

VII. LA TÉTRALOGIE DES NIBELUNGEN.

Lorsqu'au mois de janvier 1884 on annonça l'arrivée à Bruxelles d'une troupe allemande, venue pour exécuter au théâtre de la Monnaie la *Tétralogie* de R. Wagner, ce fut avec un empressement bien naturel que nous nous rendîmes dans la capitale de la Belgique. Nous étions heureux de pouvoir compléter, par cette audition, notre connaissance des œuvres wagnériennes, entendues dans d'excellentes conditions à Munich, peu de temps auparavant.

L'exécution promettait d'être artistique et convaincue, car c'étaient les créateurs mêmes de la *Tétralogie*, ceux que l'auteur avait, à Bayreuth, façonnés à son interprétation, qui allaient la présenter au public: Scaria, le superbe, le majestueux Wotan, à la voix sonore et profonde, à la diction vigoureuse; puis Liebau, acteur intelligent et habile chanteur qui devait tenir le rôle de Mime, le gnome grotesque et pervers; enfin et surtout Mme Materna, l'incomparable Brünnhilde, réunissant la beauté plastique d'une Minerve antique au double talent d'une cantatrice et d'une tragédienne de premier ordre.

Ces premiers sujets étaient convenablement secondés par des artistes moins brillants, mais non moins dévoués au succès de la *Tétralogie*, et tous obéissaient à Seidl, le chef d'orchestre savant et chaleureux, formé par Wagner lui-même à la direction de ses œuvres.

Nous avons essayé, à Bruxelles même, d'analyser et de fixer les impressions reçues après chacune des exécutions de la *Tétralogie*, et ce sont ces impressions toutes spontanées, complétées et confirmées par l'étude attentive des

quatre partitions des *Nibelungen*, que nous nous permettons de transcrire ici.

I. — Le Rheingold.

De l'aveu même des fanatiques de Wagner, le *Rheingold* est la moins captivante des quatre œuvres qui forment la *Tétralogie*.

Jamais le parti pris de Wagner de ne point permettre aux voix de s'unir, de se marier, ne nous a semblé plus difficile à accepter, plus pénible à supporter.

Plus difficile à accepter, parce qu'à chaque instant nous trouvons, dans cette œuvre, des scènes où les personnages rassemblés, *éprouvant, au même moment, les mêmes sentiments*, auraient pu et dû les *exprimer simultanément*. Nous citerons, entre autres, la scène du deuxième acte, dans laquelle les petits nains, tout en forgeant, pouvaient chanter en chœur d'une façon si pittoresque, et surtout le *finale* du dernier acte, lorsque les dieux rassemblés sont unis, dans une commune pensée, autour de Wotan; l'apothéose est exprimée exclusivement par l'or-

chestre, pendant qu'une voix unique soutient seule sur la scène le choc de cette brillante explosion.

Plus pénible à supporter, car il est aisé de deviner quelle uniformité, quelle cruelle monotonie résultent de ce dialogue perpétuel.

Aussi, avec quel ravissement l'oreille entend-elle, à la fin du dernier acte, les trois Ondines invisibles regretter *ensemble*, ô merveille ! leur trésor disparu, pendant que la toile se baisse sur cette concession bienfaisante de quelques mesures, faite par l'auteur du « Système » aux anciens errements de l'Opéra.

Ce chant des Ondines est un rappel de la scène par laquelle s'ouvre le *Rheingold;* on sait que le théâtre représente le fond du fleuve et que les trois sœurs, gardiennes du Trésor sacré, se balancent gracieusement dans les flots, tout en narguant le nain Alberich, qui les poursuit de son amour lascif. Dans ce joli morceau, d'une monotonie voulue et qui n'a que le tort de rappeler l'*Ouverture* de la *Belle Mélusine* de Mendelssohn, les voix des poétiques nageuses s'interpellent, se répondent, se mêlent dans de voluptueux enlacements, pendant que l'orchestre,

sur une pédale en *mi* ♭ qui ne dure pas moins de 156 mesures, imite, par ses arpèges et ses gammes, les mouvements caressants de l'onde.

Au point de vue littéraire, cette première scène est un spécimen complet de la langue étrange et rocailleuse que R. Wagner emploie si souvent dans le poème des *Nibelungen;* le trait saillant de ce vocabulaire spécial est l'abus de l'*allitération*, cette répétition des consonnes initiales, si chère aux poètes allemands du moyen-âge; elle amène l'auteur, lorsque les ressources si variées de la langue allemande ne lui suffisent pas, à se forger des néologismes bizarres, ou à détourner les mots de leur véritable sens[1].

Lorsqu'Alberich s'est emparé du trésor des Nibelungen et que le spectateur doit être transporté au séjour des dieux, le rideau traditionnel qui doit cacher le changement de décor, est remplacé par un épais nuage de vapeur sortant

[1] Voici un exemple de ces allitérations : « **W**oglinde : **W**eia! **W**aga! — **W**oge, du **W**elle, — **w**alle zur **W**iege! — **w**agala **w**eia ! — . . . *Alberich* : « He he ! ihr **N**icker ! wie seid ihr **n**iedlich, — **N**eidliches Volk ! — Aus **N**ibelheim's **N**acht — **n**aht' ich mich gern **n**eigtet ihr euch zu mir — . . . **G**arstig **g**latter **g**litsch'riger **G**limmer wie **g**leit ich aus !

d'une fente dissimulée derrière la rampe. Malgré les ressources de la science moderne, les pittoresques méandres de cette vapeur n'envahissent la scène qu'accompagnés d'un bruit désagréable qui diminue sensiblement l'effet poétique de cette innovation.

Au deuxième tableau, nous cueillons deux phrases, l'une de Wotan, l'autre langoureusement caressante de Fricka, ainsi que le dessin d'orchestre de l'entrée de Loge, le dieu du Feu. Mais bientôt arrivent d'interminables récitatifs entre les dieux et les géants; ceux-ci, presque grotesques sous leur accoutrement de peau de bêtes d'une rusticité voulue, sont armés de gigantesques troncs de sapins. Leur entrée est soulignée par un lourd motif qui se propose de caractériser l'allure pesante de ces êtres primitifs.

Les maîtres du monde ne savent comment s'acquitter envers ces étranges architectes qui viennent pour leur livrer le Walhalla, tout prêt à être habité, et Wotan se décide, après de longs colloques, à aller prendre chez les Nibelungen l'argent qui lui manque. C'est un procédé d'une délicatesse discutable.

Au troisième tableau, qui représente les en-

trailles de la terre, nous entendons un merveilleux acteur dans le rôle épisodique de Mime; aussi le public récompense-t-il par une chaleureuse bordée d'applaudissements, *la première* et *la seule* de toute la soirée, l'intelligent artiste qui le fait sortir de l'espèce de torpeur où l'ont plongé les monotones déclamations qui précèdent.

En effet, les admirateurs les plus convaincus de R. Wagner ont dû renoncer à défendre la scène grotesque et puérile dans laquelle les Dieux, pour s'emparer d'Alberich, le maître du Trésor des Nibelungen, poussent celui-ci à expérimenter en leur présence la puissance de son heaume magique. Crédule et vaniteux comme l'ogre du Chat botté, Alberich consent à se transformer successivement en un serpent monstrueux qui ondule en mesure sur la scène, puis en un petit crapaud, sur lequel Wotan s'empresse de mettre le pied.

Le roi des Dieux profite de l'impuissance, à laquelle il a insidieusement réduit le malheureux nain, pour le dépouiller du casque enchanté, et lorsque Alberich reprend sa forme naturelle, il est ligotté et entraîné par les Dieux triomphants

qui l'obligent à leur livrer, pour sa rançon, la totalité du Trésor des Nibelungen.

Ce deuxième acte est construit tout entier, au point de vue musical, sur le motif rythmique de la *Forge;* les combinaisons ingénieuses sous lesquelles ce motif se présente n'atténuent qu'imparfaitement l'ennui profond qui se dégage de cette féerie puérile et sans intérêt.

La vapeur n'est pas oubliée : deux fois encore le mécanicien, qui joue presque le premier rôle dans le *Rheingold*, nous fait entendre son puissant sifflement.

C'est également aux sons de cette singulière musique que nous revenons au décor du deuxième tableau, en face du Walhalla; les dieux, après avoir fait mille et mille façons peu honnêtes pour essayer de soustraire à la rapacité des Géants l'anneau et le casque magiques des Nibelungen, sont finalement contraints de leur abandonner ces précieux talismans, afin de reprendre possession de la belle Freia, la déesse de la jeunesse, qui avait été emmenée en otage par les méfiants architectes du Walhalla.

Après une nébuleuse prophétie d'Erda, qui sort tout à coup à mi-corps d'un rocher, la va-

peur reparaît pour dissimuler la venue d'un arc-en-ciel grossièrement matérialisé, par lequel nous voyons les dieux entrer enfin dans leur Walhalla.

Au point de vue musical, le *Rheingold* est rigoureusement construit d'après le système des *Leitmotive;* signalons, à côté d'implacables longueurs, les principaux thèmes de la partition: d'abord celui de la « Marche des Dieux » qui fait entendre, à maintes reprises, ses superbes sonorités, puis le thème caractéristique de « l'Anneau », celui des « Ondines », plein d'une grâce onduleuse, le motif lourd et grotesque des « Géants », celui de « Loge », le dieu du Feu, enfin le motif rythmique de la « Forge », traité par R. Wagner avec une habileté consommée.

II. — **La Walküre.**

Après le *Rheingold,* cette médiocre féerie avec son attirail de dieux pédants et ennuyeux, nous pénétrons, avec la *Walküre,* dans le monde des hommes et des héros. Dès le premier acte, dans la hutte sauvage et primitive de Hunding,

nous voyons entrer, haletant, épuisé, Siegmund; il se jette sur une peau de bête étendue à terre et demande à boire. Sieglinde, la femme du chef chez lequel il s'est réfugié, lui apporte la corne des libations et révèle au malheureux qu'il est entré chez son ennemi mortel. Bientôt celui-ci arrive et invite son hôte improvisé à partager son repas; il l'interroge et Siegmund raconte son histoire. Toute cette exposition nous a paru longue, malgré quelques épisodes d'orchestre intéressants.

Hunding apprend ainsi quel est celui qui se trouve sous son toit; mais, lié par les lois de l'hospitalité, il remet au lendemain le combat qu'accepte Siegmund et laisse celui-ci seul avec ses sombres pensées.

Nous touchons enfin à une scène musicale d'une vraie beauté; le héros se rappelle qu'un oracle lui a annoncé, qu'en un pressant danger il trouverait une arme qui le rendrait invincible. Ici se place le motif dit « de l'Épée », qui se présente d'abord sous une forme plaintive, en *fa mineur;* presque aussitôt lui succède une phrase adorablement caressante, soupirée par les violoncelles et qui caractérise la touchante

Sieglinde. Celle-ci, attirée par une secrète sympathie vers l'étranger, s'approche de lui; elle veut le sauver et lui conseille de fuir, pendant que son époux est sous l'empire du narcotique qu'elle lui a versé. Siegmund, surpris et touché, interroge la belle jeune femme sur son passé; bientôt le héros découvre que Sieglinde et lui sont frère et sœur. Le même sang divin coule dans leurs veines, car ils ont tous deux pour père Wotan le roi des dieux[1]. L'orchestre souligne cette révélation en faisant entendre *pianissimo* la Marche des Dieux.

Au moment où Siegmund et Sieglinde sentent une immense attraction les pousser dans les bras l'un de l'autre, le fond de la cabane s'ouvre, la lune éclaire poétiquement les profondeurs de la forêt, et les deux amants enlacés, entament un duo ou plutôt un dialogue plein d'élan et de passion. Il débute par un *cantabile* en *si* ♭, très développé, très suivi, que chante le ténor et ce

[1] Nous ne nous appesantirons pas sur les détails de cette étrange parenté, expliquée tout au long dans l'acte suivant par Fricka, l'épouse outragée du roi des dieux. Les termes de ce récit sont tels, que jamais un public français n'en supporterait la traduction intégrale.

morceau, qui célèbre le triomphe du printemps et de l'amour, est une merveille de tendresse et d'enthousiasme[1]. Sieglinde y répond par le chant dont nous avons parlé plus haut et qui est d'une douceur pénétrante; puis, afin de rendre son bien-aimé invincible, elle lui montre l'épée que leur père Wotan a enfoncée jusqu'à la garde dans le tronc d'un chêne noueux qui soutient le plafond de la cabane.

Dans une invocation puissante, le héros salue l'arme divine et la nomme Nothung (*Urgence*); aussitôt l'orchestre entonne triomphalement, par toutes les sonorités de ses cuivres, le *Chant de l'Épée*, pendant que, par un violent effort, Siegmund s'empare de l'arme merveilleuse et le rideau tombe „très-vite" sur le couple enlacé.

Au deuxième acte, nous sommes dans une

[1] Cet *Hymne au printemps* peut se détacher du duo qui remplit presque tout le premier acte de la *Walküre*; c'est une exception dans l'œuvre de R. Wagner, et une heureuse infidélité au Système de la parole déclamée. Ici l'élément musical prédomine, à la grande joie des auditeurs, qui ne manquent jamais de saluer ce morceau par de chaleureux applaudissements; il paraît maintenant aussi souvent sur les programmes de concert que la célèbre romance de l'*Étoile*.

gorge sauvage et nous entendons Wotan ordonner à la plus chérie de ses filles, Brünnhilde, de voler au secours de Siegmund, poursuivi par Hunding, l'époux offensé.

La Walküre accueille cette mission par des cris joyeux et sauvages ; mais, immédiatement après cette scène courte et saisissante, nous retombons des hauteurs d'une épopée grandiose, pleine de beautés de premier ordre, dans les vulgarités d'une féerie qui frise le ridicule, car nous voyons arriver, dans un char traîné par de petits moutons, Fricka, l'épouse acariâtre de Wotan. A la suite d'une interminable discussion conjugale, remplissant 19 pages de la partition, la jalouse déesse arrache à Wotan la promesse d'abandonner Siegmund et sa femme-sœur Sieglinde, nés des amours étranges du roi des dieux avec une louve, à la vengeance d'Hunding.

La Walküre reparaît, armée en guerre et prête à voler au combat; mais elle trouve son père abattu, découragé et lui défendant, maintenant, d'intervenir dans la lutte qui va suivre.

Brünnhilde s'informe tendrement de la cause de ce changement et Wotan commence un long et triste récit, accompagné des sourds gronde-

ments du *tuba,* qui, par leur effet prolongé et leur monotone répétition, produisent une impression aussi soporifique que désagréable ; il paraît que Wagner a voulu exprimer ainsi les remords du Dieu, qui raconte à sa fille sa peu édifiante histoire.

Brünnhilde ne peut se résoudre à abandonner Siegmund, et Wotan s'éloigne, mécontent du peu de soumission de la Walküre.

Siegmund et Sieglinde arrivent à ce moment sur la scène, harassés d'une longue route et leur venue est annoncée par un beau morceau symphonique, dont le rythme persistant se propose de traduire, par son crescendo et son caractère haletant, l'approche des fugitifs.

Leur conversation est longue et devient bientôt sans aucun intérêt musical; Sieglinde a une sorte d'hallucination qu'elle exprime par des cris, qui doivent lui coûter autant à pousser qu'ils nous coûtent à entendre. Enfin, la malheureuse, épuisée, se tait et tombe évanouie.

Alors paraît Brünnhilde ; elle s'adresse à Siegmund d'un ton triste et compatissant, pendant que l'orchestre fait entendre en sourdine la *Marche des Dieux,* personnification du Walhalla,

séjour céleste où les Walküres portent les âmes des guerriers morts en combattant, lugubre avertissement pour Siegmund qui va périr.

La phrase vocale qui passe de Brünnhilde à Siegmund est belle, mais elle a le tort de rappeler trop clairement la première phrase de la symphonie en *la mineur* de Mendelssohn.

Brünnhilde s'éloigne, le ciel se couvre, l'orage éclate; Siegmund, après avoir étendu sur le sol la pauvre Sieglinde toujours inanimée et l'avoir pressée une dernière fois sur son cœur, monte sur le sommet des rochers; Hunding l'y rejoint, et le combat s'engage. Brünnhilde protège son frère, mais Wotan lui-même apparaît, et sur sa lance divine se brise l'arme de Siegmund, qui tombe frappé par Hunding; ce dernier est lui-même foudroyé par Wotan, pendant que Sieglinde, qui a repris connaissance, pousse des cris déchirants et que Brünnhilde se précipite sur elle et l'emporte expirante.

Cette scène agitée n'est pour le spectateur que confusion; on ne voit point suffisamment les héros de ce double combat; seul, l'orchestre exprime, par de puissants dessins chromatiques, le désordre des événements et de la nature.

Le troisième acte débute par une scène que Wagner pouvait seul concevoir et écrire. Le théâtre représente un site sauvage où la silhouette aiguë des rochers se découpe, sinistre, sur un ciel blafard; c'est là que se réunissent les Walküres, les neuf vierges guerrières, filles de Wotan et d'Erda, qui ont pour mission de recueillir, sur les champs de bataille, les âmes des héros expirants et de les porter au Walhalla, séjour de l'éternelle gloire.

L'orchestre fait entendre un rythme puissant et cadencé: c'est la *Chevauchée des Walküres;* le thème éclate comme une fanfare triomphale et grandit, porté par les sons héroïques des cuivres, jusqu'à un *fortissimo* superbe qu'enrichissent les accents des belliqueuses guerrières dont on entend, à travers les nuées, les stridents appels: „Hojo to ho; Heiaha", sur les notes les plus élevées de la voix de soprano.

Elles s'élancent de cime en cime, les farouches Walküres, et l'on croit entendre, dans ce tableau d'une grandeur épique, le bruit des sabots de leurs fantastiques coursiers, frappant les sommets escarpés et franchissant d'un bond les vertigineux abîmes.

Bientôt, Brünnhilde soutenant la pauvre Sieglinde, vient les rejoindre ; elle fuit devant son père irrité et, la pitié l'emportant sur l'obéissance, elle se décide à sauver de la mort la malheureuse femme en lui indiquant un refuge dans la forêt; la Walküre lui remet les débris de l'épée magique brisée par la lance de Wotan, et lui annonce que l'enfant qu'elle va mettre au monde sera un héros vaillant entre tous; il portera et justifiera le nom de *Siegfried* (Paix par la victoire).

Le Dieu courroucé appelle devant lui Brünnhilde, que ses sœurs tremblantes cherchent en vain à cacher ; il faut qu'elle paraisse et entende la sentence sévère qui la fait descendre de son rang de vierge immortelle à celui d'une humble créature terrestre, soumise aux caprices d'un époux.

Elle reste anéantie devant cet arrêt, et pendant que les Walkûres affligées se dispersent, commence entre le père et la fille une scène d'une grande beauté musicale.

Le dieu finit par s'attendrir et consent à un compromis : Brünnhilde dormira sur un rocher inaccessible, entourée d'un cercle de feu, jus-

qu'au moment où un héros, « celui-là seul qui n'aura jamais connu la peur», viendra la réveiller.

Wotan dépose sur les yeux de sa fille, coupable mais toujours chérie, de tendres baisers, l'étend doucement sur un tertre de gazon, la couvre de son armure et abaisse sur le noble visage de la Walküre la visière de son casque argenté.

Puis il évoque, dans un puissant appel, Loge, le dieu du Feu, et lui ordonne d'entourer Brünnhilde d'un rempart brûlant et inaccessible. Aussitôt des lueurs, d'abord légères et fugitives, apparaissent au milieu des rochers ; bientôt les feux s'allument de tous côtés et l'orchestre, adoucissant son rythme en un mouvement caressant de berceuse, mêle aux sonorités aériennes des harpes et des violons les notes argentines et limpides de l'harmonica *(Glockenspiel)*. Toute l'habileté symphonique de Wagner éclate dans l'orchestration pittoresque et fulgurante de ce morceau qui couronne brillamment la seconde partie de la *Tétralogie*.

Il est difficile de rendre avec des mots les impressions que fait éprouver l'audition de la

Walküre, la plus poétique des conceptions de Wagner, celle dans laquelle son génie se montre le plus à découvert, comme puissance et comme invention. Tout en persistant à faire nos réserves sur la forme musicale dont R. Wagner s'est servi, nous pensons que la fin du premier acte et le troisième acte presque en entier resteront comme des pages immortelles, alors que la majeure partie des compendieuses compositions du Maître de Bayreuth aura depuis longtemps sombré dans l'oubli.

III. Siegfried.

Si, dans la *Walküre,* le drame humain venant se mêler à l'élément mythologique nous a donné, à certains moments, un attendrissement relatif, en revanche, dans *Siegfried,* nous ne retrouvons plus que des personnages légendaires et nous assistons, sauf dans la scène finale, à une féerie souvent puérile et quelquefois ridicule. D'aucuns prétendent, il est vrai, trouver dans ces mythes étranges un sens philosophique des plus élevés, mais le spectateur qu'une longue et savante initiation n'a point préparé à pénétrer

les obscurités de ces symboles ne peut s'intéresser à de semblables abstractions ; ce sont des acteurs qu'il a sous les yeux; il ne peut et ne doit les considérer que comme des *êtres vivants,* et non comme *des idées agissantes.*

Nous n'indiquerons qu'en passant la première scène dans laquelle nous voyons Mime, le Nibelung qui a élevé Siegfried, fils de Sieglinde et de Siegmund, essayer en vain, une fois de plus, de réparer l'épée magique mise en pièces par la lance divine de Wotan ; on se rappelle que le roi des dieux s'est interposé dans le combat de Siegmund et de Hunding et qu'il a été cause de la défaite et de la mort de son fils. Brünnhilde a recueilli Sieglinde mourante et confié à Mime l'enfant né de cette infortunée, ainsi que les débris de l'épée merveilleuse qui doit un jour rendre invincible celui qui en sera armé.

Aussi le nain subtil et ambitieux rêve-t-il de réparer pour lui-même l'arme magique, celle qui peut seule tuer le redoutable Fafner. Nous avons déjà fait la connaissance de ce personnage dans le *Rheingold*, où il s'est présenté à nous sous la forme d'un Géant, mais il s'est, depuis lors, transformé en dragon pour veiller sur le trésor

des Nibelungen, qu'il a extorqué avec tant de peine des mains de Wotan, comme rançon de Freia.

Mime est interrompu dans son travail par une joyeuse fanfare : c'est Siegfried qui rentre de la chasse, tenant en laisse un ours sauvage, devant lequel le petit gnome peureux pousse des cris d'effroi [1].

Le jeune héros, aux muscles d'acier, au cœur indomptable, rit de ces terreurs ; il malmène fort son père nourricier et lui arrache, dans une sorte de confession, le secret de sa naissance ; puis, de nouveau, il s'élance dans la forêt. Tout l'intérêt musical de ce dialogue est exclusivement concentré dans l'orchestre, sauf le moment où Mime chante une sorte de berceuse en *fa mineur* qui se développe exceptionnellement avec symé-

[1] L'acteur Unger qui remplissait à Bruxelles le personnage de Siegfried réalise pleinement, au point de vue physique, l'idée qu'on se fait du vaillant adolescent ; malheureusement, M. Unger loge une petite voix cotonneuse dans un corps d'Hercule; c'est pourtant lui qui a créé le rôle de Siegfried à Bayreuth ; ce choix n'étonnera que médiocrement ceux qui connaissent le dédain que professait et que pratiquait Wagner quand il s'agissait des voix, et l'attention prépondérante qu'il accordait en revanche à la partie plastique d'un rôle ; il voulait avant tout un Siegfried qui eût une carrure d'athlète.

trie et carrure, ne changeant — concession inaccoutumée — ni de mesure ni de mode pendant la durée du morceau. A part cet air, l'auditeur n'a qu'à suivre l'orchestre qui traite d'une façon admirable, au point de vue symphonique, le thème — plus rythmique que mélodique — caractérisant Mime, et le joyeux motif du cor, qui personnifie le jeune héros.

L'entrée de Wotan est marquée par de beaux et sombres accords. Ce personnage a dépouillé, dans l'œuvre qui nous occupe, le costume des dieux; vêtu d'un ample manteau bleu, coiffé d'un immense chapeau qui dissimule en partie son visage, un bandeau sur l'un des yeux, il est calme, impassible, ennuyé et par-dessus tout ennuyeux. Aussitôt en scène, ce chevalier de la triste figure entame, avec le joyeux et vif petit nain, une conversation d'une niaiserie et d'une puérilité vraiment inconcevables; il s'agit du jeu des Devinettes; chacun des interlocuteurs peut poser trois questions à son partenaire: « Qui habite les profondeurs de la terre? » demande Mime. « Les Nibelungen », répond gravement le Voyageur, et là-dessus il nous raconte toute l'histoire d'Alberich, le roi des gnomes.

« Qui habite le dos de la terre ? » réplique le petit nain. « Le peuple des Géants », répond l'homme au manteau bleu, qui ne manque pas une si bonne occasion de nous narrer les aventures de Fasolt et de Fafner que nous avons vues se dérouler sous nos yeux dans la première soirée de la *Tétralogie.*

Stupéfait de réponses prouvant une si grande sagacité, le pauvre Mime perd tout l'esprit que nous avions admiré en lui jusque-là, et sa troisième question est celle-ci : « Peux-tu me dire qui réside au-dessus des nuages ? » Et le perspicace Wotan répond sérieusement : « Les Dieux habitent au-dessus des nuages » pendant que l'orchestre fait entendre la marche du Walhalla.

A son tour, Mime est interrogé ; « Quelle est la race qu'affectionne Wotan », « celle des Welsung », répond le nain, qui, bien que tremblant de tous ses membres, s'empresse de nous faire part des aventures de Sieglinde et de Siegmund, qui ont formé le sujet principal de la *Walküre.* « Avec quelle arme sera mortellement atteint Fafner ? » « Avec l'épée invincible, *Nothung* ». Et le loquace personnage nous relate l'histoire déjà connue de l'arme magique. « Mais qui réparera

les morceaux brisés de Nothung ? » Ici Mime ne peut plus répondre, car il s'évertue lui-même depuis de longues années à rapprocher les fragments de l'arme merveilleuse, sans pouvoir y parvenir.

Il se croit perdu, car l'enjeu de cette petite partie est la tête de celui qui s'avouera vaincu. Mais le Voyageur est magnanime et, loin de réclamer le prix de son savoir, il apprend au petit forgeron que « Celui qui n'a jamais connu la peur pourra seul réparer l'épée de Siegmund ! » Sur cette confidence, l'homme au manteau bleu s'éloigne, terminant une scène aussi longue qu'inutile, puisqu'elle ne se compose que de récits dont la donnée poétique est connue de tous les auditeurs et de *Leitmotive* entendus et réentendus dans la *Götterdämmerung* et la *Walküre*.

Après le départ du sombre visiteur, Mime est halluciné par un rayon de soleil qui se joue comme un feu follet autour de lui, et les dessins chromatiques des violons essaient de représenter ce sautillement des choses aériennes qui a été exprimé par Mendelssohn avec tant de bonheur dans le « Songe d'une Nuit d'été ».

Siegfried revient de la chasse ; mécontent des efforts impuissants de Mime à remettre en état l'épée magique de son père, il se met à l'œuvre lui-même ; l'orchestre — encore et toujours l'orchestre, — auquel les chocs répétés du marteau de forge sur l'enclume, alternant avec les coups imitatifs des cymbales, ajoute un coloris étrange et pittoresque, exprime avec éloquence les différentes phases de ce rude travail, pendant lequel le malheureux Siegfried ne pousse que des interjections qui n'ont que peu d'intérêt musical.

Dans cet acte, qui peut être considéré comme un chef-d'œuvre au point de vue symphonique, éclate ouvertement un dédain suprême pour cet instrument expressif auquel Mozart et Gluck réservaient tous leurs respects, toute leur tendresse, nous voulons parler de la voix humaine.

Le deuxième acte est un hardi défi porté au bon sens et à la patience des spectateurs. Le théâtre représente une forêt ; après une scène absolument inutile au point de vue de l'action entre Alberich et le Voyageur, qui continue à promener l'ennui dans les plis de son long manteau, nous voyons entrer Siegfried et Mime ; ce

dernier entretient son élève du terrible dragon, qui dort au fond de la caverne contenant les trésors des Nibelungen, tant convoités par l'ambitieux petit gnome.

Siegfried, ravi de la beauté du site, commence par s'étendre sous un arbre et se met à rêver; il écoute le murmure des eaux, le bruissement des feuilles, le chant des oiseaux, pendant que l'orchestre, par ses dessins de violons aériens et berçants, donne l'impression d'une belle et calme journée de printemps. Voulant, lui aussi, mêler sa voix aux voix de la nature, le grand enfant taille un roseau et souffle dans ce chalumeau improvisé; il n'en sort que des sons comparables à ceux que donne un vulgaire mirliton; aussi cet épisode, poétique dans sa conception, est-il presque ridicule au théâtre.

Heureusement le jeune héros, qui est bien plus né pour les combats que pour les idylles, fait retentir sur le cor sa joyeuse fanfare; elle réveille le dragon, qui sort de son antre, en ouvrant une gueule de laquelle s'échappent des jets d'une vapeur blanchâtre et en remuant une énorme queue. Cette bête, plus grotesque que terrible, est en caoutchouc vert; elle peut bâiller,

elle peut hurler, elle peut aussi parler, grâce au malheureux acteur caché dans ses flancs et dont le chant nous arrive grossi par un vaste porte-voix. Pour essayer de donner un caractère terrifiant aux paroles et aux hurlements du monstre, les uns et les autres sont accompagnés et personnifiés par les sons rauques d'un énorme tuba contre-basse, instrument en cuivre construit d'après les indications de Wagner, et donnant des notes d'une puissance et surtout d'une gravité exceptionnelles.

Que dire d'une pareille scène ! il faut, en vérité posséder un sang calme et une vigoureuse naïveté de caractère pour faire bonne contenance devant de semblables exhibitions, plus dignes d'un spectacle forain que d'un art appelé, par son essence, à décrire les sentiments les plus élevés et les plus délicats de l'âme humaine.

Lorsque le héros a enfoncé son épée dans le dos du monstre, celui-ci, avant de pousser ses derniers rugissements, a la surprenante bonté de révéler à son vainqueur le dessein que Mime a formé de l'empoisonner, pour s'emparer de l'épée, du casque et de l'anneau magiques qui vont lui appartenir.

Le jeune héros, enchanté de son exploit, s'étend sur le gazon et se plonge dans une douce rêverie. Il essuie de ses lèvres une goutte du sang du dragon, tombée sur sa main, et soudain un nouveau sens s'éveille en lui: il comprend maintenant le langage des oiseaux. L'un d'eux lui parle, par l'intermédiaire d'un soprano invisible, et lui conseille de chercher, dans l'antre du monstre, le trésor des Nibelungen dont sa victoire le rend maître à son tour.

Siegfried pénètre dans la caverne, et aussitôt Mime et son affreux compagnon Alberich entrent en scène, se disputant à l'avance la possession des trésors que chacun d'eux espère bien arracher des mains du naïf vainqueur. Mais lorsque celui-ci sort de la caverne, portant sur sa tête le casque magique et ayant au doigt l'anneau qui le rend maître du trésor des Nibelungen, Albérich, gauche et timide, n'ose s'adresser à lui ; Mime, plus hardi, s'approche cauteleusement de son élève, le flatte, le cajole et finalement lui présente, avec toutes sortes de mômeries, un brouet empoisonné, par le moyen duquel il compte bien s'emparer du précieux trésor. Mais Siegfried, indigné de l'hypocrisie du petit nain,

le transperce d'un bon coup d'épée, et jette son cadavre à côté de celui du dragon.

L'oiseau reprend alors son joli caquetage et conseille au vainqueur d'aller délivrer Brünnhilde, la vierge guerrière, la belle Walküre qui dort d'un sommeil magique et repose, inconsciente de toutes choses, en attendant le héros qui viendra la délivrer de sa prison de feu.

Cette scène qui a une grande réputation parmi les admirateurs de R. Wagner nous a paru, ainsi que la première partie de l'*Idylle,* beaucoup plus poétique dans sa conception que dans sa réalisation.

Voici enfin le troisième acte, qui nous dédommagera de bien des longueurs, de bien des monotonies, de bien des scènes puériles ou ennuyeuses.

Cependant, il débute par une scène cruellement développée et toute symbolique ; le Voyageur entre en scène et nous savons qu'avec lui s'obscurcissent toujours le drame et l'action. Nous voici replongés dans les monologues mythiques et nébuleux; le décor, qui est celui du dernier acte de la *Walküre,* représente des

rochers arides et sauvages ; la tempête éclate et c'est au milieu du fracas de la foudre que le « Voyageur », de sa voix puissante, évoque Erda, la déesse de la Terre. Il a aimé autrefois cette antique divinité, qui est devenue mère de Brünnhilde et de ses huit sœurs, les autres Walküres.

Erda paraît à mi-corps, sortant d'une profonde caverne et refuse de répondre aux questions anxieuses du Voyageur ; cette scène est d'une longueur démesurée et serait insoutenable sans la couleur mystérieuse et sombre de l'orchestration ; mais on conviendra que les spectateurs, qui n'ont jamais, depuis quatre heures consécutives, entendu d'autre forme vocale que le monologue (il n'y a pas, avant la scène finale de *Siegfried, une seule mesure* où les voix s'unissent), soient las de cette monotonie et ne se trouvent plus guère en état d'apprécier un dialogue qui n'est intéressant que par les grandioses accords qui le soutiennent[1].

Enfin apparaît Siegfried, et avec lui renais-

[1] Cette scène qui ne remplit pas moins de 20 pages de la partition, a fort heureusement été un peu abrégée lors des représentations de Bruxelles.

sent la lumière et le mouvement ; l'intrépide et joyeux héros a franchi le cercle de feu qui le sépare de la Walküre, mais il se heurte bientôt à l'inévitable « Voyageur » qui essaye, on ne sait pourquoi, d'arrêter les élans de son petit-fils. Le caractère bouillant de celui-ci s'accommode mal des représentations oiseuses du sempiternel raisonneur ; il tire son épée et brise d'un seul coup la lance du Dieu, qui s'éloigne piteusement. Alors, ému, troublé, le jeune homme s'approche de la Walküre ; il enlève le bouclier qui la cache et tombe en extase devant sa beauté ; il tremble, lui, l'invincible, et de son cœur s'échappe ce sublime aveu : « O ma mère, une femme m'a enseigné la peur » !

Éperdu, il pose ses lèvres brûlantes sur celles de Brünnhilde et celle-ci s'éveille, promenant autour d'elle des regards étonnés. Sa joie se répand bientôt en un hymne qui s'élance des profondeurs de son être ; elle salue la lumière, le jour radieux, le soleil éclatant et enfin les dieux miséricordieux qui ont permis que son long sommeil prît fin.

Siegfried s'approche timidement de la Vierge pure, dans le sein de laquelle luttent toutes les

pudeurs de la fille des dieux, en même temps qu'un immense amour pour le bel adolescent auquel elle doit sa délivrance; enfin, dans un élan superbe, oubliant ses prérogatives divines, elle se jette palpitante dans les bras du héros.

Toute cette scène est merveilleuse au double point de vue musical et dramatique.

Wagner a rendu avec une véritable grandeur le réveil de la Walküre et bien que l'on puisse reprocher au duo d'amour qui termine l'œuvre d'être plus rempli de passion tumultueuse que de tendresse réelle, on est subjugué par la vigueur de ce finale, que couronne splendidement la Marche triomphale du Walhalla, célébrant les fiançailles de Siegfried, le fils des hommes, avec Brünnhilde la fille des dieux.

IV. **Götterdämmerung.**

Voici venir l'œuvre la plus obscure, la plus compliquée de cette *Tétralogie* dont la clarté et la simplicité ne sont pourtant point les qualités dominantes.

La représentation de la *Götterdämmerung* dure six heures d'horloge! Chacun des tableaux peut

provoquer le même mot sur les lèvres de l'auditeur lassé, excédé : long ! trop long ! beaucoup trop long ! et le malheureux patient arrive au dernier acte dans un état d'épuisement et d'énervement tel, qu'il lui reste à peine la force d'admirer le final grandiose de l'ouvrage : la mort et les funérailles de Siegfried.

Nous essayerons de raconter ici à nos lecteurs le poème de la *Götterdämmerung;* ils verront jusqu'où peuvent conduire l'emploi exclusif du surnaturel et l'abus révoltant des breuvages à double fin.

Le prologue nous montre les trois Nornes, ou Parques scandinaves, devisant sur la destinée des dieux, des héros et des humains; ce tableau, trop développé et d'ailleurs inutile à l'action, ne nous apprend rien, car les sombres fileuses se posent des questions qui restent irrésolues.

Mais le cor de Siegfried résonne et joue le petit air que nous avons déjà entendu si souvent dans l'œuvre précédente ; le jeune héros, que sa destinée appelle au loin, vers la vie active et batailleuse, entre en scène avec Brünnhilde. Il fait ses adieux à la belle Walküre, à laquelle il

jure une fidélité éternelle; comme gage de son amour, il lui confie l'anneau des Nibelungen, puis il s'arrache de ses bras, laissant sa bien-aimée sous la garde du rempart de flammes que lui seul peut traverser. Ce dialogue contient de belles phrases musicales, empruntées à la scène qui termine l'ouvrage précédent.

Le magnifique intermède instrumental qui suit représente vraisemblablement la course hardie du jeune héros à travers le monde; pendant ce morceau d'orchestre, qui relie sans interruption le Prologue au premier acte, le rideau s'est baissé; lorsqu'il se relève, nous nous trouvons dans l'antique palais des Gibichungen sur les bords du Rhin; un banquet réunit à la même table le roi Gunther, sa sœur Gutrune et Hagen, fils du gnome Alberich, dont nous avons fait la connaissance dans le *Rheingold;* Alberich a inculqué à son digne rejeton l'ambition de posséder un jour l'anneau des Nibelungen dont il a été dépossédé par les dieux et qu'il n'a pu ressaisir.

Ces trois nouveaux personnages ont un entretien aussi long que dénué d'intérêt. Ils se racontent le combat de Siegfried et du dragon;

le cœur de Gutrune s'enflamme à ce récit, elle voudrait connaître et subjuguer le jeune héros dont on vante les exploits. « Rien de plus simple, réplique Hagen avec désinvolture, les breuvages magiques ne sont-ils donc point entre nos mains de fidèles agents de nos désirs ? »

Sur ce perfide conseil, le cor de Siegfried, qui joue toujours la même fanfare, se fait entendre ; on hèle le jeune chasseur et il entre, non à cheval, comme l'indique la partition, mais tout uniment à pied, comme un simple mortel.

Ici se place une scène absolument répulsive ; sous l'empire d'une liqueur enchantée que lui offrent ses hôtes, Siegfried s'éprend subitement de Gutrune, la sœur du roi, et sollicite sa main ; pour prix de cette alliance, il se vante d'amener lui-même à Gunther, Brünnhilde, la plus belle et la plus désirable des femmes, et de la lui donner pour épouse.

Que penser d'une pareille scène ? L'auteur prend plaisir à rendre odieux le seul personnage sympathique de cette longue épopée, le courageux, loyal et pur Siegfried, le seul des héros de la *Tétralogie* qui n'ait encore commis ni vol, ni désobéissance, ni parjure, ni inceste !

Devons-nous relever ce qu'a d'illogique le fait que le fils de Siegmund oublie les doux souvenirs, les serments qui le lient à la Walküre, mais qu'il se souvient cependant encore du chemin qu'il doit parcourir pour la retrouver et du cercle de feu qui l'entoure et que lui seul peut franchir?

En effet, l'étrange pacte étant accepté par Hagen, un changement à vue nous reporte au décor du premier acte et nous retrouvons la fidèle Brünnhilde qui attend, résignée, le retour de son époux, et chante en caressant l'anneau que lui a laissé Siegfried, comme gage de son amour.

Malheureusement cette scène poétique dégénère bientôt en un dialogue interminable entre Brünnhilde et Waltraute, l'une de ses huit sœurs. L'épouse abandonnée appelle son bien-aimé de toutes les ardeurs de son cœur épris. Hélas! ce n'est point en amant, mais en ennemi que celui-ci se présente. Siegfried a pris, dit le poème, la forme de Gunther, mais cette transformation n'existe pas en réalité pour le spectateur, car la même voix qui, un instant auparavant, adressait à Brünnhilde les serments d'amour les plus

passionnés, lui fait entendre maintenant cette odieuse parole : « Je suis un Gibichung, et Gunther est le nom du maître que tu dois suivre, femme ! »

Passant des paroles à l'action, le héros affolé s'élance sur Brünnhilde et veut lui arracher l'anneau des Nibelungen ; épouvantée, la guerrière résiste, et appelle à son aide Wotan, son divin père et Siegfried, son époux adoré. Mais c'est en vain qu'elle implore, c'est en vain qu'elle lutte ; Siegfried l'étreint corps à corps, et nous avons sous les yeux le spectacle répulsif d'un homme brutal, maîtrisant une femme à la force du poignet.

Au point de vue musical, cette scène est pleine de passion et de fougue, nous parlons de l'orchestre naturellement, car les deux personnages ne poussent que des interjections courtes et violentes ; quoiqu'il en soit, la puissance de la musique ne peut réussir à voiler l'odieux de la situation.

Le second acte nous amène devant le palais des Gibichungen ; Alberich, le roi des gnomes, apparaît à son haïssable fils Hagen, endormi sur

une terrasse qui domine le Rhin, et l'entretient en songe, sur de lugubres accords d'orchestre, de l'espoir de reconquérir le trésor des Nibelungen et de la fin des Dieux qui approche. Dans la *Götterdämmerung*, c'est Hagen qui prend la place qu'occupait Wotan dans *Siegfried*; il porte autour de lui une atmosphère de ténèbres et d'ennui; nous entendons une fois de plus l'histoire des Welsung, de l'anneau des Nibelungen, de Wotan et de Fafner. Enfin Siegfried arrive, et la sombre apparition d'Alberich s'efface; à son tour, le héros fait à Gutrune un compendieux récit de ses aventures; ce récit éveille la jalousie de la jeune princesse et elle demande, anxieuse, comment s'est accompli ce périlleux voyage en tête-à-tête avec la Walküre.

« Mon épée était entre elle et moi », dit Siegfried à sa fiancée, qui ne paraît pas très rassurée par cette affirmation. Fort heureusement cette enquête délicate est interrompue par l'entrée d'un groupe de hardis chasseurs qui chantent, — qui le croirait? — un chœur, un vrai chœur; le dessin en est, il est vrai, sauvage et heurté, mais la joie d'entendre l'effet simultané des voix

est tel que ces quelques pages font l'effet d'une oasis dans l'aride désert du monologue.

C'est devant ces rudes compagnons que Gunther, qui a subtilement pris la place de Siegfried auprès de Brünnhilde, amène la pauvre femme éperdue. Elle reconnaît Siegfried tenant amoureusement la main de Gutrune; indignée, elle s'avance vers lui et ses reproches se changent en imprécations lorsqu'elle voit au doigt de son époux l'anneau qu'il lui a si brutalement arraché dans le tableau précédent. Au point de vue musical, la scène est belle et bien traitée; mais que dire de la mine ridicule de Siegfried, qui continue à ne se souvenir de rien et essaye gaiement de calmer la belle éplorée? que dire de la contenance piteuse de Gunther, le voleur et l'empoisonneur, qui s'est emparé, par la ruse la plus déloyale, de la pure et noble Walküre?

Enfin, Siegfried et Gutrune s'éloignent enlacés et Brünnhilde, jurant de se venger, entraîne dans son dessein Gunther, toujours faible et stupide, et Hagen, le guerrier sans scrupules, qui voit dans la mort de Siegfried l'occasion de s'emparer du talisman que ce dernier possède.

Le délicieux trio des filles du Rhin, qui ouvre le troisième acte, vient nous reposer les yeux et les oreilles de tant de longueurs musicales, de tant d'horreurs scéniques.

Siegfried, qui se promène sur les bords du fleuve, cause longuement avec les séduisantes ondines, qui lui annoncent que de terribles malheurs le menacent ; le héros ne prend aucun souci de leurs avertissements.

Bientôt il est rejoint par Hagen et Gunther, qui lui offrent à boire dans des cornes rustiques ; mais cette fois encore, c'est un breuvage enchanté qu'avale Siegfried, et il produit sur le jeune homme un effet aussi bizarre qu'inattendu; il lui rend la mémoire! Aussitôt, le héros se met à raconter à ses deux compagnons toute sa longue histoire : nous entendons se succéder à l'orchestre les différents thèmes si souvent entendus déjà, celui de *Mime,* celui de la *forge,* celui de l'*épée,* enfin la mélodie de l'*oiseau chanteur* et le récit de la conquête de la belle Walküre ! C'est tout l'opéra de *Siegfried* en raccourci ; pour qu'un auditeur pût prendre quelque intérêt à la succession de ces motifs déjà connus, reliés entre eux avec une grande

habileté, il faudrait qu'il ne fût pas excédé par les longueurs interminables des deux premiers actes de la *Götterdämmerung*.

A la fin de son récit, Siegfried est frappé mortellement par Hagen, car le traître a appris de Brünnhilde elle-même que le héros est vulnérable si on l'attaque par derrière; alors Siegfried, délivré complètement de l'influence délétère du philtre d'oubli, appelle, en mourant, Brünnhilde, la pure et rayonnante Walküre, et c'est en murmurant le nom de sa femme adorée qu'il rend le dernier soupir.

Posé sur une civière, le corps du héros est transporté dans le palais de Gunther, aux sons d'une marche funèbre d'un effet saisissant; ici l'admiration doit se faire jour sans restrictions; ce morceau symphonique est un des plus beaux qui soient sortis de la plume de Wagner; tous les principaux motifs de la *Tétralogie des Nibelungen* y reparaissent, depuis celui du Walhalla *(Rheingold)* jusqu'à celui des adieux de Wotan *(Walküre)*, depuis le thème de l'*épée (Siegfried)* jusqu'à celui de la joyeuse fanfare de l'époux de Brünnhilde *(Götterdämmerung)*. Ces différents *Leitmotive* sont pour ainsi dire enchassés au mi-

lieu de dessins d'une allure martiale, auquel la tonalité soutenue du ton d'*ut mineur* ajoute un caractère imposant et lugubre.

Près de ce lit funèbre, Hagen et Gunther se disputent la possession de l'anneau que Siegfried porte au doigt; ils tirent leurs épées, Hagen tue Gunther, et Gutrune doit pleurer à la fois son frère et son époux.

Mais que sont ses plaintes à côté de celles de Brünnhilde, qui arrive, majestueuse comme la statue du Désespoir? Ses élans passionnés, ses tristes lamentations ont la noblesse de la tragédie antique; elles font penser aussi aux improvisations éloquentes des femmes corses sur le cadavre d'un amant assassiné. Soulignant ses gémissements, l'orchestre fait réapparaître plusieurs motifs, entr'autres celui de la Chevauchée et celui qui rappelle l'enceinte de feu qui protégea le long sommeil de la Walküre.

Brünnhilde prend l'anneau fatal, cause de tous ses maux, et le passe à son doigt, le léguant d'avance aux sages filles du Rhin, entre les mains desquelles il ne sera plus un danger, ni pour les Dieux ni pour les hommes.

Un bûcher a été préparé auprès du fleuve

pour le héros; Brünnhilde y jette la première torche allumée, puis, lorsque toutes les branches de sapin sont embrasées, elle se précipite (à cheval, dit le poème) dans le rouge brasier. Les flammes s'élèvent en crépitant, mais le fleuve, subitement gonflé par une influence surnaturelle, recouvre peu à peu le bûcher; au milieu des vagues tumultueuses, apparaissent les trois Ondines.

Hagen épouvanté se précipite au devant d'elles dans les flots, pour les empêcher de s'emparer de l'anneau magique, qu'il convoite lui-même; mais Flosshilde, plus rapide, s'en empare, pendant que ses compagnes, Wellgunde et Woglinde, entraînent dans les abîmes du fleuve le perfide meurtrier de Siegfried.

Les ondines reparaissent bientôt, reprenant, dans les flots apaisés du Rhin, leurs joyeux ébats et montrant en riant l'anneau qu'elles ont reconquis et dont la funeste usurpation a causé tant de catastrophes.

Au même moment, le palais des Gibichungen s'effondre, l'horizon est illuminé par une immense lueur dans laquelle apparaît le Walhalla avec tous les dieux réunis; ceux-ci sont eux-

mêmes bientôt entourés par des gerbes de flammes et le rideau tombe sur un embrasement général.

L'ère des dieux est close, celle de l'humanité commence et c'est sans regrets que le spectateur dit adieu à ces divinités, dépourvues de majesté comme de poésie, à ce Wotan indécis, raisonneur et ennuyeux, à cette Fricka grognon, à cette Erda ténébreuse et à tout leur cortège mythologique, symbolique et amphigourique.

Le poème des *Nibelungen,* commencé en 1850, fut publié par R. Wagner, dès 1864, comme un ouvrage littéraire dont il espérait à peine avoir le loisir de composer la musique ; encore moins croyait-il vivre assez pour voir jamais cette œuvre représentée.

Cependant au mois d'août 1876, le Théâtre de Bayreuth était solennellement inauguré par deux exécutions successives de la *Tétralogie.* Malgré l'attrait d'un spectacle absolument nouveau et fait pour tenter la curiosité et l'intérêt des compatriotes de l'auteur, malgré le prix élevé des places et le désintéressement, bien digne d'être signalé, de tous les interprètes,

l'entreprise laissa, à la suite de ces représentations, un déficit de 187,500 francs.

On dut renoncer l'année suivante à exécuter cette œuvre à Bayreuth; elle fit son apparition à Berlin en 1882, mais ne s'est réellement acclimatée qu'à Munich, dont le théâtre royal a conservé pieusement le culte et les traditions de l'auteur de la *Tétralogie*.

En résumé, cet ouvrage gigantesque par sa conception comme par ses dimensions, étonne d'abord par sa puissance et sa grandeur sauvage, subjugue dans quelques scènes exceptionnellement inspirées, mais laisse, dans son ensemble, l'impression d'une œuvre mal pondérée et douloureusement longue et compacte.

De plus, le parti pris de Wagner de ne *jamais* juxtaposer les voix[1] exige de l'auditeur un trop pénible sacrifice et, malgré les élans lyriques et toutes les richesses orchestrales entassées dans les *Nibelungen*, on peut à peine s'imaginer quelle monotonie résulte de quatre soirées consécutives de monologues chantés.

[1] Il n'y a comme morceaux d'ensemble, dans *toute* la *Tétralogie*, que le chœur des chasseurs de la *Götterdæmmerung* et le trio des filles du Rhin, qui paraît deux fois, au commencement et à la fin de l'ouvrage.

VIII. Parsifal.

Il nous reste à parler de *Parsifal,* le dernier ouvrage de R. Wagner, celui qu'il considérait comme le couronnement de son œuvre.

C'est une tâche ardue, car si nous avons déjà rencontré, dans les *Nibelungen,* des complications mythologiques allant souvent jusqu'à l'obscurité, dans *Parsifal* les complications, pour appartenir au genre mystico-chrétien, sont peut-être plus inexplicables encore. Et dire que c'est au nom de la clarté et de la simplicité que l'auteur préconise l'emploi exclusif, pour le théâtre, des sujets légendaires !

Nous allons essayer, cependant, de donner un aperçu de ce poème bizarre et mystérieux.

Le Saint-Graal, dont il a déjà été souvent question dans *Lohengrin,* est une coupe sacrée dans laquelle Joseph d'Arimathée a recueilli le sang du Christ, coulant de la blessure faite à l'Homme-Dieu sur la croix, par la lance du soldat romain.

La coupe et la lance sont pieusement conservées au Montsalvat, sous la garde de chevaliers voués au célibat et gouvernés par un roi, chargé de leur distribuer la Cène.

Au moment où commence le drame qui nous occupe, le roi du Graal est Amfortas, fils de Titurel; il s'est laissé séduire par Kundry, sorte de personnage à double face, qui lui a été insidieusement envoyée par l'enchanteur Klingsor, pour l'inciter à oublier ses vœux de chasteté.

Grande a été la faute, sévère sera le châtiment: Amfortas, blessé au côté par la lance sacrée dont s'est emparé le magicien, souffre cruellement chaque fois que la coupe du Graal est découverte; il renonce donc à célébrer les saints mystères et attend en gémissant, étendu sur une riche litière, le chevalier innocent et pur (*der reine Thor*) qui seul pourra reprendre la lance des mains de Klingsor et guérir son horrible plaie.

Au premier acte, Gurnemanz, l'écuyer du roi, croit avoir découvert ce héros tant désiré en la personne de Parsifal, qui vient de pénétrer sans le savoir dans le domaine du Montsalvat, exclu-

sivement réservé aux chevaliers du Graal, et qui a enfreint une défense encore plus rigoureuse, en tuant un des cygnes sacrés qui sillonnent le lac. Avant de châtier le jeune chasseur, Gurnemanz l'interroge et le dialogue suivant s'établit entre eux :

G. Est-ce toi qui as tué le cygne? — P. Certainement; je tue au vol tout ce qui plane. — G. Que t'a fait ce cygne fidèle? Pour chercher sa petite femelle, il s'est mis à voler, décrivant de grands cercles au-dessus du lac qu'il a, ainsi, merveilleusement consacré comme bain..... As-tu conscience de la grandeur du péché que tu as commis? — P. Je ne savais pas. — G. D'où viens-tu? — P. Je ne le sais pas. — G. Quel est ton père? — P. Je ne le sais pas. — G. Qui t'envoie ici? — P. Je ne le sais pas. — G. Quel est ton nom? — P. J'en eus plusieurs, je ne me souviens plus d'un seul. — G. Tu ne sais donc rien? (à part). Aussi bête que celui-ci je n'ai trouvé jusqu'à présent que Kundry.

Celle-ci, qui a assisté à ce dialogue, y ajoute bientôt des éclaircissements qui sont loin d'être inutiles; elle apprend ainsi à Gurnemanz et même à Parsifal que celui-ci est fils de Gamuret, un héros victime de sa valeur, et de Herzeleide (*Peine de cœur*) qui, inconsolable à la mort de

son époux s'est réfugiée avec son fils dans les profondeurs des bois. Afin d'épargner à son enfant la mort prématurée des héros, elle l'a élevé dans l'ignorance des armes et en a fait un „inconscient".

Mais ce nouvel Achille a tressailli en voyant un jour passer des chasseurs ; il les a suivis et depuis lors il parcourt le monde, ayant abandonné sa mère qui est morte de désespoir.

A la suite des réponses de l'ignorant jeune homme et des révélations de Kundry, Gurnemanz sent naître en lui l'espoir d'avoir enfin rencontré „le pur innocent" qui doit, suivant les prédictions, faire cesser les maux du roi. Aussi, loin de le punir, emmène-t-il le naïf audacieux au palais du Montsalvat[1] et le fait-il assister à la Sainte-Cène, célébrée par la volonté du vieux Titurel, malgré les plaintes et les résistances d'Amfortas. Mais, trompé par l'attitude immobile et comme hébétée de Parsifal pendant

[1] Par un artifice de mise en scène, dont nous avons vu l'analogue à Paris, il y a quelques années, lors des représentations de *Michel Strogoff* au théâtre du Châtelet, les acteurs restent en place, pendant que la route qu'ils sont censés parcourir se déroule, au moyen de décors mobiles, sous les yeux des spectateurs.

l'auguste cérémonie, Gurnemanz, furieux de son erreur, renvoie grossièrement le jeune homme hors du Palais du Graal.

Le second acte nous transporte dans la demeure de l'enchanteur Klingsor; ce magicien qui pourrait, sans danger, remplir les fonctions de gardien du sérail, évoque la malheureuse Kundry, qui est soumise à sa puissance, et lui enjoint de séduire Parsifal; après de longues résistances, motivées par son aspiration vers le pardon, elle promet d'obéir.

La scène suivante nous montre Parsifal, indifférent aux appels voluptueux des *Femmes-Fleurs*, et traversant, impassible, des jardins enchantés. Alors se présente Kundry, parée de riches vêtements; elle use de toutes les séductions de la grâce, de la beauté et de la sensualité pour retenir le „pur innocent“ dans ses bras; mais ce jeune sage résiste à ses caresses et lui témoigne son mépris et même son aversion. Klingsor paraît sur le seuil de son palais; exaspéré de l'insuccès de la belle sorcière, il dirige et jette sur Parsifal la lance sacrée; mais l'arme reste suspendue au-dessus de la tête du héros, qui s'en

empare et fait avec la pointe d'acier un grand signe de croix. Aussitôt l'enchanteur, son palais et ses jardins, tout s'évanouit.

Au troisième acte, nous sommes dans une épaisse forêt, à travers laquelle Parsival cherche en vain à retrouver le chemin du Montsalvat; heureusement il rencontre Gurnemanz qui a abandonné le palais, envahi par la tristesse, et qui s'est fait ermite. L'ancien écuyer du roi salue le héros et lui apprend que le vieux Titurel n'est plus; qu'Amfortas, toujours cruellement torturé par sa blessure, appelle lui-même la mort comme une délivrance, et que les chevaliers du Saint-Graal sont dans le découragement et le deuil. Gurnemanz, qui cumule, paraît-il, les fonctions d'écuyer et celles d'évêque, voyant aux mains de Parsifal la lame sacrée qui doit guérir le malheureux Amfortas, sacre, de son propre chef, Parsifal roi du Graal et lui octroie le droit de célébrer la sainte Cène.

Pendant tout ce troisième acte, Kundry est en scène; mais, par une étrangeté sans précédent dans les annales du théâtre, l'auteur ne laisse proférer *aucune parole* à la malheureuse femme.

Wagner renouvelle, sous nos yeux, par une hardiesse qui frise l'impiété, la scène à jamais célèbre et touchante de Jésus et de Marie-Magdeleine. Par une transposition hasardeuse, c'est Parsifal qui personnifie l'Homme-Dieu ; c'est lui, l'ignorant, l'inconscient, l'imbécile, qui reçoit les soins pleins d'adoration de Kundry-Magdeleine ; comme son illustre devancière, elle est agenouillée devant Parsifal, elle lui lave les pieds, les essuie avec ses blonds cheveux et les oint d'un précieux parfum.

En retour, Parsifal, touché par ses pieuses démonstrations, puise quelques gouttes d'eau et baptise la pécheresse repentante; celle-ci, prosternée, les mains jointes, devant Parsifal, ne peut exprimer que par ses regards et quelques sobres gestes les sentiments qui remplissent son âme : la confusion, le repentir, la vénération, la joie du pardon obtenu !

Peut-on songer à ce que deviendrait ce rôle s'il n'était rempli par une tragédienne de premier ordre ? Wagner aura-t-il toujours pour interprète une Materna ? Et n'est-ce pas une conception bien étrange que celle de cette personnalité à la fois sensuelle et mystique de Kundry, si loquace

à l'acte précédent, et devenue tout à coup muette quelques moments après?

Quoi qu'il en soit, Gurnemanz offre à Parsifal de le conduire au Montsalvat et nous voyons, comme au premier acte, le paysage changer, la forêt se transformer en défilés escarpés et rocheux, qui sont eux-mêmes bientôt remplacés par les hauts arceaux du temple du Graal.

Les cloches sonnent pour les funérailles de Titurel; Amfortas, toujours sur sa litière, veut mourir et essaye d'arracher les linges sanglants qui protègent sa plaie! Mais Parsifal arrive, touche la blessure du bout de la lance sacrée et le malheureux roi, qui, pendant tout le drame s'est épuisé en douloureuses contorsions, peut enfin reprendre une attitude naturelle. Parsifal saisit et élève lui-même la coupe divine qui s'illumine à ce moment de rayons éclatants et pourprés, et célèbre la Cène, pendant que Kundry se jette à ses pieds et rend le dernier soupir.

Peut-on trouver un sujet plus antiscénique que celui de ces deux rois, l'un vieux et mourant, l'autre blessé et malade, au milieu desquels se tient Parsifal, le « chaste inconscient » (*der*

reine Thor), sorte de Joseph chrétien, sans convictions, sans chaleur, sans personnalité propre, qui marche au milieu d'un rêve et qui finalement apporte presqu'à son insu, la délivrance dans le palais de ces nouveaux Pharaons? Klingsor, cet eunuque volontaire[1], destiné à faire contraste avec le roi du Saint-Graal, ne nous paraît être qu'un vulgaire Merlin sans grandeur et sans passion, n'inspirant ni terreur ni intérêt.

Quant au personnage de Kundry, auquel les commentateurs de R. Wagner prêtent une signification aussi profonde que mystérieuse, il est bien difficile à comprendre pour de simples mortels; Kundry est, en effet, tour à tour la servante des chevaliers du Saint-Graal, vers lesquels elle est attirée par son ardent désir de paix et de rédemption, et l'esclave du magicien Klingsor, au pouvoir duquel elle est soumise, depuis le moment où elle a ri en voyant le Christ monter au Calvaire.

Pieuse et résignée le jour, elle se transforme

[1] Ce malheureux qui aspirait, lui aussi, au titre de roi du Graal, n'a trouvé que ce seul moyen d'observer la loi de chasteté absolue imposée aux chevaliers du Montsalvat.

la nuit en une sorte de monstre qui rappelle les femmes-vampires et les goules du moyen-âge, et sa punition ne doit cesser que lorsqu'un homme aura résisté à ses séductions féminines. Mais, depuis des siècles, elle a fait l'expérience de la faiblesse de l'homme et vu combien la chasteté était rare en ce monde. Amfortas lui-même, roi du Saint-Graal, a succombé à son fatal ascendant. Parsifal, plus fort ou plus indifférent, a repoussé ses avances, et c'est à ce „ chaste inconscient " qu'elle doit son salut.

Tel est ce poème étrange et mystique ; heureusement, l'art divin par excellence, la musique, masque les bizarreries du sujet et, dans certains passages, *Parsifal* atteint et dépasse les plus hauts sommets de l'œuvre musicale de R. Wagner.

Nous citerons en particulier, et par-dessus tout l'*Introduction* et, au premier acte, la cérémonie de la sainte Cène. Tout ce que la combinaison de l'instrumentation la plus riche, du mélange des différentes voix d'hommes et d'enfants, groupés en chœurs et *placés à des hauteurs diverses,* et du timbre musical des cloches peut produire sous la main d'un homme de

génie, R. Wagner l'a réalisé dans cette scène religieuse :

« Attends patiemment celui que j'ai choisi : le chaste innocent, puisant son savoir dans la piété » dit un chœur invisible d'enfants et de jeunes gens, placés à mi-hauteur de la scène.

« C'est bien ce qui t'a été prophétisé » répondent, avec un accent contenu, les voix mâles des chevaliers du Saint-Graal.

« Prenez mon corps, prenez mon sang » chantent à l'unisson des voix célestes (ténors et altos) venant de très loin et de très haut.

Le frissonnement des harpes succède à la divine mélodie qui, chantée une première fois en *fa mineur,* est bientôt reprise en *ut mineur* par des voix d'enfants (soprano et quelques altos). Amfortas élève la coupe sacrée, la bénit et célèbre la Cène, pendant que le chœur des anges, divisé en deux groupes, chantant alternativement à l'unisson, répète la céleste phrase qui prend alors tout son développement sur ces paroles : « Vin et pain du dernier repas ».....

Puis, successivement, les chevaliers, partagés en deux chœurs, puis les enfants, puis les anges unissent leurs voix dans un suprême hosannah :

« Bienheureux dans l'amour et dans la foi ! » qui monte triomphant vers le ciel et termine merveilleusement cette admirable scène.

A côté de ces pages inspirées et absolument hors de pair, et sans nous arrêter aux arides dialogues du deuxième acte entre Klingsor et Kundry et aux bizarreries de la scène dans laquelle la magicienne essaie de séduire Parsifal, notons, au deuxième acte, le chœur des *Femmes-Fleurs* qui est écrit à douze parties et offre de grandes difficultés d'exécution, mais dont le chromatisme exhale un charme capiteux ; les appels des belles charmeuses s'interrompent un moment pour faire place à un délicat motif à $\frac{3}{4}$, plein de langueur et de grâce.

Le chant de Parsifal et la Marche funèbre au troisième acte sont encore à citer tout particulièrement. L'ouvrage se termine par la magnifique mélodie de la Cène, reprise majestueusement par les différents groupes de voix et les plus claires sonorités de l'orchestre.

Il est à remarquer combien le rôle des chœurs harmonisés est considérable dans l'œuvre qui nous occupe ; il y a évidemment là, chez

R. Wagner, un retour inattendu à cette précieuse forme de l'ancien opéra, tant dédaignée par lui dans *Tristan* et dans les *Nibelungen;* ce retour était-il un regret, une sorte de conversion? R. Wagner a emporté ce secret dans la tombe, et nul ne peut savoir quelle nouvelle évolution le grand compositeur aurait encore pu nous montrer, si sa vie avait été plus longue.

Notons aussi l'affinité qui existe entre *Parsifal* et *Lohengrin*, bien que ces ouvrages aient été écrits à 34 ans d'intervalle : les deux poèmes ont une commune origine: «la légende du Graal»; et Wagner leur donne aussi une parenté musicale en faisant reparaître dans *Parsifal* la mélodie du *Cygne* de *Lohengrin;* il semble que le souvenir radieux de ce chef-d'œuvre soit venu le hanter à sa dernière heure et lui rappeler le point culminant de sa carrière artistique.

Parsifal fut terminé, en 1882, à Palerme, et représenté pour la première fois à Bayreuth, au mois de juillet de la même année. On l'exécuta de nouveau en 1883 et 1884. Jusqu'à présent, aucun théâtre allemand n'a monté cet ouvrage qui appartient exclusivement au répertoire du Théâtre-modèle.

Nous ne terminerons pas cette rapide revue des œuvres de R. Wagner sans ajouter quelques détails biographiques à ceux que nous avons donnés sur la première partie de sa vie.

En 1866 il était devenu veuf de Minna Planer, avec laquelle il avait vécu en mésintelligence et dont il était même déjà séparé depuis cinq ans, au moment où elle mourut.

Si R. Wagner ne trouva à son foyer ni affection ni sympathie, en revanche, il sut se créer au dehors des admirations exaltées et des amitiés passionnées. Mme Schrœder-Devrient, dès ses premiers débuts, puis successivement Tichatschek, Liszt, Richter et Hans de Bülow, pour ne nommer que les plus célèbres, lui prêtèrent, avec conviction et persévérance, l'appui de leur talent et de leur influence artistique et contribuèrent puissamment à le soutenir dans ses difficultés et dans ses luttes.

L'un de ces amis modèles, Hans de Bülow, poussa même le dévouement jusqu'à divorcer avec sa femme Cosima, qui plaisait à R. Wagner, afin de permettre à ce dernier de l'épouser. On raconte, d'ailleurs, que ce petit incident n'entrava en aucune façon les rapports de ces trois

personnages et que Hans de Bülow continua à fréquenter la maison de son ami. Bien plus, les propres filles de Bülow vécurent à plusieurs reprises sous le toit de R. Wagner; on les vit, à un certain anniversaire du grand homme, portant le costume des Messagers de la Paix, de *Rienzi,* venir, des palmes à la main, souhaiter bonheur et prospérité au nouveau mari de leur mère.

Mme Cosima Wagner, fille de Fr. Liszt et de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern), donna bientôt à son second époux un fils, qui reçut le nom héroïque de Siegfried, puis une fille qui s'appelle Eva, comme la douce héroïne des *Meistersinger*.

Mais laissons de côté la vie privée du maître de Bayreuth, sans nous permettre de formuler aucun jugement à son égard, et revenons à sa vie militante de compositeur et d'écrivain.

Chacun des ouvrages de ce travailleur acharné nous a amené à retracer une phase de sa laborieuse existence; nous l'avons laissé, après l'inauguration du théâtre de Bayreuth en 1876, étreint par des difficultés financières. Les représentations des *Nibelungen* n'avaient point couvert les frais qu'elles avaient occasionnés, malgré

le prix élevé des places, l'affluence des auditeurs, l'attrait d'une démonstration nationale, le prestige de la nouveauté et le désintéressement dont firent preuve tous ceux qui contribuèrent à ces artistiques exécutions, depuis les premiers sujets, jusqu'aux humbles machinistes.

On organisa donc, au printemps de l'année suivante, une série de Festivals-Wagner, qui furent donnés à Londres, dans l'immense salle d'Albert Hall, avec des masses considérables d'exécutants, sous la direction personnelle de l'auteur, assisté de Hans Richter. Les espérances fondées sur le résultat de ces concerts furent déçues; les frais dépassèrent, cette fois encore, les recettes, et la situation financière se trouva aggravée; il fut alors question d'une souscription publique, destinée à éteindre la dette qui pesait si lourdement sur le grand compositeur.

Heureusement, deux nouveaux concerts, moins nombreux, moins brillants que les précédents, mais soigneusement composés des morceaux les plus accessibles de l'œuvre wagnérienne, produisirent un certain bénéfice, et la cassette du roi Louis de Bavière aidant, le déficit, le hideux déficit, put être enfin éteint.

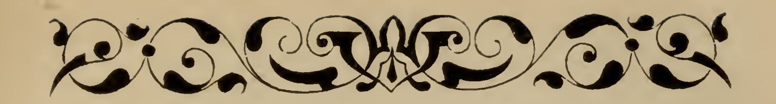
C'est en 1878 que parut le premier numéro du *Journal de Bayreuth*, publié aux frais du *Wagner-Verein*, par les soins du commentateur fervent de R. Wagner, M. de Wolzogen; l'auteur de *Tristan* fut un des plus féconds collaborateurs de cette feuille mensuelle; il y publia, entre autres, les études intitulées : *Art et Religion, Christianisme et Paganisme*, etc., etc.

En 1882, R. Wagner fut obligé de quitter Bayreuth, pour aller demander au doux climat de la Sicile la guérison d'un violent accès d'érésipèle. Il passa l'hiver suivant à Venise; c'est là, dans le palais Vendramini, que le grand compositeur expira le 13 février 1883. Suivant le désir qu'il en avait exprimé, son corps fut rapporté en Bavière, et ce hardi lutteur repose à l'ombre des grands arbres, dans le parc de l'habitation qu'il s'était fait construire à Bayreuth et qu'il avait baptisée de ce nom étrange, plein d'obscurités mystiques, comme toute son œuvre: « *Wahnfried!* »



TROISIÈME PARTIE

ÉTUDE DU SYSTÈME WAGNÉRIEN



INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ŒUVRE ET DE LA DOCTRINE WAGNÉRIENNES

L'analyse que nous avons essayé de faire des ouvrages didactiques et de l'œuvre musicale du maître de Bayreuth montre que les traits caractéristiques du *Système wagnérien* peuvent se résumer en trois points principaux.

Le premier, qui se dégage de l'œuvre tout entière de Wagner et qui imprime son cachet à toutes les productions du théoricien comme à celles du musicien, est l'ambition de créer un *art germain*, par opposition à l'*art latin*, qui

avait jusqu'à lui régné, presque sans partage, sur toutes les scènes de l'Europe.

Le second se rapporte au *procédé littéraire* de l'auteur, procédé dans lequel nous relevons les traits suivants : le désir de reconstituer le théâtre moderne d'après celui des Grecs ; la substitution des sujets légendaires aux sujets historiques ou purement humains ; enfin le choix d'un vocabulaire très particulier et d'un style très personnel.

Le troisième est relatif au *système musical* et peut se résumer lui-même dans les quatre propositions suivantes :

En première ligne : la recherche à tout prix de l'expression dramatique et la connexion intime du poème et de la musique, poussée jusqu'à la subordination systématique de cette dernière à l'élément littéraire.

En second lieu : l'amoindrissement progressif du rôle des voix, depuis *Rienzi* et *Tannhäuser*, écrits sans parti pris, jusqu'à *Tristan et Yseult* qui marque l'apogée du système. Comme conséquence naturelle de cet effacement de la voix

humaine, R. Wagner donne une importance prépondérante à l'orchestre, tant comme agent symphonique que comme agent mélodique, toute phrase musicale précise étant toujours exécutée par les instruments, pendant que les chanteurs font l'office de récitants.

En troisième lieu : la diminution, et finalement la presque disparition des duos, trios, quatuors et chœurs, et de tout morceau dans lequel les voix se juxtaposent.

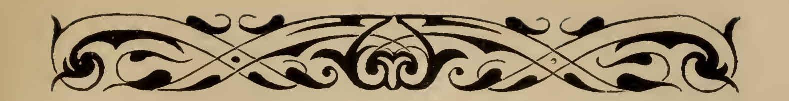
Enfin, pour augmenter les conditions d'illusion que doit donner au spectateur l'exécution du drame wagnérien, le maître de Bayreuth a été amené à désirer et à obtenir la création d'un théâtre modèle, affecté à l'exécution spéciale de ses œuvres, ce qui flattait à la fois l'idéal de l'artiste et la vanité de l'homme.

Nous allons examiner maintenant avec attention chacun des points que nous venons d'indiquer, et essayer de déterminer dans quelle mesure ces innovations peuvent être accueillies, acceptées et appliquées.

Quelles que soient les conclusions auxquelles nous conduira cette étude, nous ne voulons pas

clore cet exposé sans rendre un juste hommage à la fermeté et à la persévérance de l'artiste qui a poursuivi avec opiniâtreté un but dégagé de toute préoccupation de succès immédiat, et qui a recherché, avec une indomptable volonté, un idéal différent de celui qui satisfaisait ses contemporains.





CHAPITRE PREMIER

CRÉATION D'UN ART ALLEMAND

La préoccupation constante du maître de Bayreuth est bien la création d'un *art allemand;* il se propose avant tout d'éviter ou de combattre tout ce qui a trait à l'*art français* et au *goût français,* dont il parle sans cesse avec un dédain qui pourrait bien être une forme raffinée de l'envie.

On en jugera par les citations suivantes :

« Quand l'Allemagne reçut l'opéra, c'était un produit exotique déjà tout développé; et ce produit était radicalement étranger au caractère de la nation. »

Et plus loin :

« Cette propagande ne repose sur rien autre chose que sur la puissance de la civilisation

française, sans laquelle elle serait elle-même tout à fait impuissante. Aussi la seule digue efficace qu'on puisse lui opposer consiste-t-elle à se soustraire à l'empire de cette civilisation matérialiste. Or, c'est là précisément la mission de l'Allemagne, parce que, de tous les pays du continent, l'Allemagne seule possède les dispositions, la vigueur, l'esprit et la force d'âme requis pour faire prévaloir une culture plus élevée, contre laquelle la civilisation française n'aura plus aucun pouvoir. Ce serait là la véritable propagande allemande qui contribuerait très essentiellement au rétablissement de l'équilibre européen[1]. »

Puis encore :

« ... J'étais fort loin de reconnaître à Bellini une grande valeur, mais les éléments de sa musique me paraissaient toutefois plus heureusement appropriés à répandre chaleur et vie, que la pénible et laborieuse conscience avec laquelle, nous autres Allemands, nous ne pouvons guère arriver qu'à produire un semblant de vérité tourmentée. »

[1] Wagner, *Lettre sur la musique.*

Et plus loin :

« L'art flasque et sans caractère de l'Italie actuelle, aussi bien que l'esprit léger et frivole de la France contemporaine me semblaient exiger des graves et consciencieux Allemands qu'ils se rendissent maîtres des procédés plus heureusement choisis et perfectionnés de leurs rivaux, afin d'arriver à l'emporter décidément sur eux par la production de vraies œuvres d'art [1]. »

« Ce fut la foi en l'avenir du génie allemand qui inspira de nos jours à un homme d'état l'immense courage de révéler au monde le mystère de la force politique de la nation. Le mystère à la révélation duquel j'éprouve, moi, le besoin de contribuer, consistera dans un témoignage pour l'art national : il faudra désormais que l'Allemand dont on craint à présent la force, soit également respecté dans son art [2]. »

Ces affirmations toutes personnelles reçurent une éclatante et singulière confirmation lorsque l'empereur Guillaume, venu à Bayreuth pour as-

[1] Wagner, *L'Œuvre et la mission de ma vie.*

[2] Wagner, *Ibid.*

sister à l'inauguration du Théâtre-modèle, adressa à R. Wagner ces paroles que le compositeur dût avoir quelque peine à prendre pour un compliment : « Je n'entends rien à la musique, mais on m'a dit qu'il s'agissait d'une question nationale, c'est pourquoi je suis venu. »

Enfin Wagner a formulé lui-même, de vive voix, ses prétentions au rôle de *Créateur d'un art allemand,* dans une allocution prononcée à Bayreuth, au mois d'août 1876, lorsque les musiciens de l'orchestre, ses principaux interprètes et la masse du public se réunirent pour lui faire une ovation à la fin de la *Götterdämmerung*. Le compositeur triomphant vint saluer l'auditoire et prononça un petit discours. Cette scène a été racontée avec beaucoup d'humour par M. Paul Lindau, un des littérateurs les plus accrédités de l'Allemagne ; nous reproduisons intégralement son récit :

« Les Muses ont refusé à Wagner le noble don de l'éloquence ; chaque fois qu'il ouvre la bouche, un malheur est proche. Le plus souvent il se contente de blesser quelques-uns des agents principaux de ses succès : les artistes, les directeurs, la presse ou d'autres.

« Cette fois-ci, tout le monde a dû s'en ressentir. Wagner a dit : « *Vous avez vu maintenant ce que nous pouvons; si vous voulez, nous aurons un art allemand; c'est à vous de vouloir !* »

« Aujourd'hui le cœur de Wagner devrait déborder de joie, et la seule parole qui devrait sortir de sa bouche devrait être un témoignage de sa profonde reconnaissance pour les amis et les artistes qui l'ont secondé sans relâche, et pour le public qui a répondu à son appel.

« Les paroles imprudentes qu'il a dites ont agi sur tout le monde comme une douche glaciale. Comment! On n'a pas encore assez fait pour Wagner? Il nous demande de nouveaux efforts? Maintenant c'est à nous de *vouloir,* c'est-à-dire de *devoir?* Nous voici, attendant une quittance, et il nous présente une lettre de change échue. Étrange, très étrange! Et si nous voulons, alors quoi ? Alors nous aurons — un art.

« Qu'avons-nous donc eu jusqu'à présent? Les productions des plus grands génies n'étaient-elles que fadaises ou œuvres de maladroits écoliers? Ce n'est donc pas assez de l'avenir que vous vous êtes adjugé et que nous vous accordons de grand cœur? Ce n'est pas assez du présent où

vous avez réussi, en Allemagne du moins, à vous mettre au premier rang? Prétendez-vous aussi nous escamoter le passé? Est-il écrit dans votre catéchisme artistique : Wagner fut dès le commencement, il est et sera en toute éternité?

« Ainsi donc, avant-hier soir, entre dix et onze heures, la nation allemande a accouché de l'*art*. La mère se porte bien et le père encore mieux. Parmi les gens présents au festival, qui se serait imaginé être venu à Bayreuth pour fêter un nouveau-né [1] ! »

Nous n'avons pas à intervenir ici dans un débat entre compatriotes, et nous ne retiendrons de l'amusant récit de M. Lindau qu'une preuve venant s'ajouter à toutes nos citations précédentes et démontrant clairement que Wagner, avec une persévérance qui ne s'est jamais démentie dans le cours de sa longue carrière, s'est proposé avant tout la « création d'un art allemand ».

Sans doute, l'œuvre de R. Wagner a un caractère essentiellement germanique, et cela au

[1] *Richard Wagner*, par P. Lindau. Traduction de Johannes Weber.

double point de vue du poème et de la musique : — du poème, car le maître de Bayreuth montre une prédilection constante pour des sujets qui, non seulement sont tirés des épopées germaniques, mais encore sont la glorification de la race teutonne[1] ; — de la musique, car sa phrase mélodique est tellement liée, non seulement au sens, mais à la forme sculpturale des mots, qu'une traduction ne donnera jamais qu'un pâle reflet de l'original. Aussi, cet affaiblissement, inhérent à toute traduction, sera-t-il plus préjudiciable à l'œuvre de Wagner qu'à celle de tout autre compositeur, et lui retire-t-elle quelque chose de ce caractère d'universalité qui est la marque et le privilège des véritables chefs-d'œuvre.

Mais cet art est-il vraiment original, et R. Wagner a-t-il réellement réussi à donner à son idéal dramatique une forme nouvelle ne relevant que de Beethoven et de Weber, seuls maîtres dont il accepte la filiation. Enfin cette

[1] Tannhäuser, Lohengrin, le Vaisseau fantôme, la Tétralogie des Nibelungen, Parsifal et surtout les Maîtres Chanteurs.

forme est-elle absolument indépendante des œuvres écloses sur le sol français ?

Nous ne le pensons pas, et pour ne parler d'abord que des contemporains, il est facile à tout esprit impartial de constater l'influence qu'a exercée sur le génie de R. Wagner l'œuvre d'Hector Berlioz, qui le précéda de dix ans dans la carrière artistique.

Ces deux hommes, dissemblables, en tant que musiciens, ont cependant une certaine analogie de nature; tous deux penseurs, tous deux écrivains et poètes, ils sont fortement préoccupés de la résolution de ce problème toujours ancien, toujours nouveau: l'union de la poésie et de la musique, et ils considèrent cette dernière non comme un but, mais comme un moyen d'exprimer l'idée *préconçue* ou *vue* littérairement.

«La *musique de l'avenir*, dit Ehlert, le sagace critique allemand, est fille naturelle de Berlioz.»

Très ému par les grands drames shakespeariens, Hector Berlioz *illustra*, pour ainsi dire, les œuvres de l'immortel poète anglais. Il fit pour *Hamlet* et *Roméo et Juliette* ce que Gustave Doré, cet autre grand artiste à l'imagination si

féconde, réalisa avec son crayon pour l'*Enfer* du Dante et pour les scènes de la Bible.

Comme plus tard R. Wagner, Hector Berlioz sentit bouillonner dans son cerveau ses puissantes conceptions sous le double aspect poétique et musical; il parcourut le cycle entier de la musique, depuis la romance à couplets jusqu'au *drame symphonique* et à ces finales de *Benvenuto Cellini* et des *Troyens à Carthage*, d'une forme musicale si nouvelle et si indépendante.

C'est bien lui qui développa le premier, et d'une façon inconnue jusque-là, le coloris pittoresque de l'orchestre *(Enfance du Christ)*; il y fit affluer une vie intense, y introduisit ces effets de sonorité, ces rythmes imprévus et superposés *(Damnation de Faust)*, enfin ces formidables sonorités des instruments de cuivre qui ont été si souvent imitées depuis, et dont le *Requiem*, exécuté aux Invalides dès 1837, aux obsèques du général Damrémont, nous offre un si prodigieux exemple.

Enfin Berlioz se servant, comme Meyerbeer et Weber, du rappel de certains motifs typiques, a donné à cette idée ingénieuse une application

plus large que ses devanciers; l'intervention, dans la *Symphonie fantastique*, d'une phrase musicale personnifiant l'objet aimé et se transformant, suivant les péripéties du drame, en mélodie suave ou grotesque, est bien le point de départ d'une des théories sur lesquelles repose le procédé musical wagnérien ; nous voulons parler du *Leit-Motiv*, caractérisant tel personnage, ou telle situation dramatique.

Mais il y a plus, et nous espérons avoir montré dans la première partie de ce travail que les deux points essentiels de la doctrine wagnérienne : la connexion intime de la parole et de la musique, et le parfait équilibre de la forme musicale et de la forme poétique, se rattachent incontestablement à la tradition française.

Le premier a trouvé sa réalisation dès la création de l'Opéra, dans les œuvres de Lully, de Rameau, de Méhul et de Grétry; le second a été appliqué avec autant de puissance que de logique et de discrétion dans la partie toute française de l'œuvre de Gluck.



CHAPITRE II.

PROCÉDÉ LITTÉRAIRE DE R. WAGNER

I. RELATION ENTRE LE DRAME MUSICAL ET LE THÉATRE GREC

C'est dans le théâtre grec que R. Wagner place son idéal, lorsqu'il indique la filiation qui relie le *Drame musical* au passé de l'art dramatique, et, certes, tous ceux qui ont étudié, fût-ce à travers l'affaiblissement d'une traduction, les chefs-d'œuvre d'Eschyle et de Sophocle, s'associeront sans arrière-pensée à cette admiration.

Mais ce sentiment, si naturel au point de vue purement littéraire, n'est plus justifié quand on veut l'étendre à l'association si souvent prônée et préconisée par le maître de Bayreuth, de *la musique*, de *la danse* et de *la poésie* dans le drame antique.

Voyons comment R. Wagner s'est servi de ces trois agents de l'art dramatique, et dans quelle mesure il est en droit de se considérer comme le continuateur des grands tragiques grecs, dont il réclame si hautement la parenté.

Disons d'abord quelques mots de *la danse* ou, plutôt, de *la mimique*, dont parlent si souvent les admirateurs des tragédies antiques. Elle devait surtout consister en gestes nobles, en attitudes sculpturales, car l'expression du visage, qui est un des moyens les plus éloquents employés par nos interprètes modernes, n'existait pas dans l'antiquité, les acteurs ayant tous la figure couverte d'un masque muni d'un porte-voix. Mais ce sacrifice, nécessité par les vastes dimensions des théâtres anciens, était sans doute largement compensé par la présence presque constante sur la scène de nombreux personnages, formant le *chœur*, cet élément si important de l'art antique.

Ce *chœur*, avec sa mimique expressive, ses mélopées touchantes, ses évolutions majestueusement ordonnées, entourait les acteurs principaux et formait auprès d'eux comme un vivant

et mouvant décor. Il disparaît dans l'opéra pour faire place à des décors peints, immobiles par conséquent, mais variés et pittoresques, et d'autre part les développements gracieux des longues théories de jeunes gens et de jeunes filles aux blanches tuniques, sont remplacés par les mouvements tantôt animés, tantôt lents et expressifs du *ballet* moderne.

Trop souvent, sans doute, ce moyen d'expression ne figure dans nos opéras que comme un hors-d'œuvre sans aucun lien avec le poème et comme un prétexte à déployer un luxe qui n'a plus rien de commun avec l'art dramatique ; mais, quelquefois aussi, la danse a pu s'associer étroitement au drame et devenir un véritable agent d'expression et d'intérêt.

Gluck, dans la grande scène mimée de l'entrée d'*Orphée* aux Champs-Élysées, et, plus près de nous, Meyerbeer, dans la scène si poétiquement conçue de la séduction de *Robert-le-Diable*, aussi bien que dans les incantations fascinatrices, traduites par les attitudes voluptueuses des prêtresses hindoues dans l'*Africaine*, nous offrent bien réellement le souvenir et l'adaptation au théâtre moderne de la danse antique.

Wagner, quoiqu'il parle constamment de l'union des trois arts : *danse*, *musique* et *poésie*, n'a voulu voir dans le ballet que ce qu'il nous montre en effet trop souvent, de banales pirouettes et de vulgaires gambades; sauf dans l'épisode du Ballet chanté des *Femmes-Fleurs* de *Parsifal*, il a donc simplement rayé la *danse* des œuvres nées du *Système;* car, tout en rendant justice à la manière dont les interprètes du *drame musical* rendent, en général, le côté plastique de leurs rôles, on ne peut mettre au compte de la *mimique* une habileté de jeu intimement liée à la personnalité des acteurs et livrée, par conséquent, à tous les hasards de l'avenir.

Mais il nous tarde d'arriver à la *musique* et d'étudier le rôle qu'elle occupait dans les tragédies grecques. Ce rôle a été défini de la manière suivante par J. J. Rousseau dans son intéressant *Dictionnaire de la musique :*

« Chez les Grecs, dit-il, toute poésie était en récitatif, parce que, la langue étant mélodieuse, il suffisait d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue, pour rendre cette déclamation tout à fait musicale ; d'où vient que ceux

qui versifiaient appelaient cela *chanter*. Cet usage, passé dans les autres langues, fait dire encore aux poètes: *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. »

Ce que l'on sait de la musique chez les Grecs montre qu'elle avait pour base le *rythme* et les *modes*, mais qu'ils ignoraient l'*harmonie;* car, bien que le mot soit grec, la signification qu'on lui donne aujourd'hui est absolument différente de celle qu'il avait pour les peuples de l'antiquité.

« En effet, on ne connaissait au pays des Hellènes que le chant des voix d'hommes accompagnées, soit à l'unisson, soit à une octave supérieure ou inférieure, par les voix de femmes ou d'enfants, ou par les instruments ; les termes de *symphonie,* d'*antiphonie*, de *diaphonie,* dont on se servait, ne désignent autre chose que ces diverses combinaisons[1]. »

« Les Grecs, dit M. Léon Pillaut dans son curieux ouvrage : *Instruments et Musiciens,* nommaient *antiphonie* (sons opposés) un assemblage de voix ou d'instruments résonnant ensemble à

[1] Marcillac, *Histoire de la musique.*

l'octave les uns des autres, tandis que le mot *homophonie* (sons semblables) signifiait que tous les sons étaient à l'unisson. Le nom d'*antiphonaire* est resté aux livres de musique d'église, à cause des différentes voix d'hommes et d'enfants qui chantent à des hauteurs différentes. »

N'est-il pas permis de penser, d'après ces citations, que l'enthousiasme des Grecs devait surtout être excité par l'admirable texte qu'accompagnait par moments la musique, puisque Platon lui-même accorde la première place à la *Parole*, la seconde au *Rythme* et la troisième seulement au *Son ?*

En ce qui touche le *Rythme*, cette ossature, ce squelette de la musique, les anciens étaient certainement beaucoup plus avancés que nous ne le sommes au dix-neuvième siècle. Cela tenait, en grande partie, à leur admirable langue si scandée, si rythmique et à la merveilleuse variété de leurs mètres poétiques.

« Les anciens Grecs, dit M. Mathis Lussy, dans sa précieuse étude *Le Rythme musical*[1], posse-

[1] Le *Rythme musical*, son origine, sa fonction et son accentuation, par Mathis Lussy.

daient une nomenclature si admirable pour distinguer les différents rythmes les uns des autres, selon leur constitution propre, qu'un musicien grec, en entendant prononcer le nom technique d'un rythme, en avait instantanément une idée nette et le percevait, dans sa forme concrète, comme un naturaliste conçoit la structure d'un être organisé, au seul énoncé de sa désignation scientifique. »

Il est vrai que certains écrivains parlent avec admiration des effets prodigieux que produisait la musique chez les Grecs ; témoin Eschyle, qui nous fait du *dithyrambe* la description suivante :

« L'un, le bombyx en mains, de ses doigts l'enfièvre et fait jaillir la note frénétique, la note qui allume la fureur ; l'autre, à l'airain des cymbales demande son étourdissement . . . . .

« L'hymne bondit, le formidable alala... C'est la voix caverneuse du taureau, un mugissement sourd et d'autant plus terrible. Puis ce sont les roulements du tambour, comme un tonnerre venu de dessous terre, de si consternant effet...[1] »

[1] Eschyle, Fragment des *Edoniens*, traduction de Ad. Bouillet.

Nous ne voulons pas insister sur le caractère peu musical de cette instrumentation rudimentaire; quelque primitive qu'elle nous paraisse, il est certain qu'elle soutenait, sans l'étouffer, la déclamation rythmée de l'acteur grec. Mais que nous sommes loin de l'orchestre aux cent voix des opéras wagnériens, à travers lequel le récitant se fait comprendre avec tant de peine! Certes, Péri et Caccini, se proposant, eux aussi, l'imitation de l'art antique, en étaient plus rapprochés lorsqu'ils chantaient des paroles pathétiques, en s'accompagnant seulement de la lyre.

A la richesse et à la connaissance approfondie des *rythmes,* les Grecs joignaient les ressources provenant de la multiplicité des *modes.* Cette question des modes grecs a été étudiée à fond par M. Gevaërt, l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, et par M. Bourgault-Ducoudray. Ce dernier, qui est un admirateur fervent et chaleureux de la musique grecque, a publié deux cahiers intéressants, l'un d'airs fort anciens recueillis en Grèce et à Constantinople, l'autre de vieilles mélodies populaires de la Bretagne; il trouve à ces deux groupes de

chants des analogies frappantes, et les compare à des fossiles musicaux, échappés à la destruction des siècles et caractérisant une même phase primitive de l'évolution de la musique.

L'étude complète des modes grecs, si délicate et si difficile d'ailleurs, sortirait du cadre de ce travail; nous dirons cependant que la valeur d'expression de ces modes n'était pas très clairement établie, même aux yeux des écrivains de l'antiquité.

En effet, leurs jugements sont souvent contradictoires. Ainsi, Aristote préconise le *mode lydien* et le déclare propre à l'éducation de la jeunesse, tandis que Platon le bannit de sa République comme amollissant et dangereux pour les mœurs.

De même, Aristote prête au *mode phrygien* un caractère héroïque et passionné, tandis que Platon le juge grave, recueilli et propre à s'adapter aux cérémonies religieuses et l'admet dans sa République, avec le seul mode *dorien*.

En présence de ces appréciations si opposées, il nous est difficile d'accorder une valeur absolue à la musique grecque, prise en elle-même.

On est donc conduit à penser que c'était bien réellement le côté littéraire et poétique de leurs admirables tragédies qui provoquait l'enthousiasme des Grecs.

Toutefois, la *Musique* et la *Danse*, tout en restant au second plan, contribuaient certainement à rehausser la majesté du texte, et l'union de ces trois arts, qui a atteint son maximum d'intensité et d'intimité dans les Odes de Pindare, formait cet ensemble merveilleux qui a inspiré de si éloquentes pages à M. Édouard Schuré dans son bel ouvrage *le Drame musical.*

Mais nous ne pouvons, comme cet écrivain distingué, saluer en R. Wagner le continuateur de ces grandes traditions : d'abord, comme nous l'avons vu, l'auteur de *Tristan* a proscrit de son théâtre la *Danse*, soit collective, soit individuelle; puis, en se servant d'un formidable orchestre et d'une langue vocale dont les intonations tourmentées laissent rarement la parole arriver nettement à l'auditeur, R. Wagner étaye sa convention dramatique sur des moyens qui diffèrent, par leur essence même, et du modeste accompagnement employé par les Grecs,

et de leur mélopée toute rythmique, destinés tous deux à servir avant tout de support au texte poétique de leurs tragédies.

Mais, tandis que les grands tragiques grecs ont écrit des poèmes qui restent d'une impérissable beauté, alors même qu'ils sont privés de ces nobles alliances, — auxquelles des imaginations prévenues accordent peut-être une trop grande importance et dont l'effet consistait surtout, comme nous avons essayé de le montrer, dans l'accentuation du rythme poétique, — Wagner, par son dédain systématique de la *danse*, et malgré ses ambitions poétiques et ses affirmations orgueilleuses, ne saurait être considéré comme un continuateur de l'art grec. En dépit de son talent et de ses prétentions d'écrivain, et malgré même tout ce que ses théories lui infligent de sacrifices comme compositeur, il ne passera cependant à la postérité que porté sur les ailes d'or de l'inspiration musicale.

La parenté *littéraire* de Wagner avec les tragiques grecs, bien que plus réelle, soulève aussi d'importantes objections.

Ce n'est pas seulement la réunion, à des

degrés d'importance divers, des trois arts — *poésie, danse* et *musique* — qui faisait la beauté du théâtre antique ; cette beauté résidait surtout dans le choix des sujets et dans la manière de les présenter et de les développer.

Les Grecs choisissaient toujours pour leurs tragédies des sujets religieux ou tirés des annales de leur propre histoire.

R. Wagner semble, il est vrai, lui aussi, en employant comme sujets de ses drames les mythes chrétiens ou mythologiques faisant partie des traditions germaniques, vouloir se servir du même moyen que les poètes grecs pour impressionner ses spectateurs. Mais ces légendes, qui ont une certaine grandeur originelle, ont été souvent si défigurées par le maître de Bayreuth qu'elles se transforment fréquemment, sous sa main impitoyable, en puériles féeries.

Même en faisant abstraction des races latines et surtout de la race gauloise, frondeuse et sceptique, le peuple allemand lui-même, si mystique par essence, ne ressent-il pas plus d'étonnement que de pieux intérêt en présence du Dieu Wotan et de son éternel manteau bleu? Peut-il prendre au tragique le Dragon Fafner,

à la mâchoire articulée, la plaie saignante d'Amfortas, les apparitions à mi-corps d'Erda et de Hunding, le cygne mécanique de Lohengrin, le bâton de pélerin qui fleurit soudainement, et toutes ces transformations en nuage, en grenouille, qui rappellent les amusantes mais enfantines conceptions du Chat Botté?

Ah! que nous sommes loin des chefs-d'œuvre de l'art grec, si profondément humains, si éternellement vrais et qui conservent à travers les âges une si grande puissance d'émotion, témoin l'impression saisissante produite par *Œdipe-Roi* sur tous ceux qui ont assisté aux représentations trop éphémères de ce drame au Théâtre-Français.

Quelle ne devait pas être, au contraire, l'émotion des Grecs, si religieux par nature, lorsque l'on évoquait à leurs yeux les grandes figures des rois et des héros, dont les tragiques aventures étaient mêlées à celles de leurs dieux si grandement craints, si pieusement révérés!

Le *Fatum,* le destin pesant sur les actions des hommes et dirigeant le drame, ne s'y montrait qu'à l'état latent, comme une force obscure, mystérieuse et redoutable; Eschyle

et Sophocle se sont bien gardés de donner à cet élément surnaturel une forme tangible qui l'eût rapetissé en le précisant, et lui eût enlevé le prestige et la grandeur de l'invisible et de l'inconnu.

Les personnages mythiques n'offrent un intérêt réel que lorsque leur vue éveille dans l'âme du spectateur un souvenir véritablement religieux ou qu'ils apparaissent comme la personnification de ces vertus primordiales, la charité, le courage, l'abnégation, qui sont éternelles, comme l'humanité, et dont les manifestations effacent les différences de temps, de race et de nationalité. Telles sont : la colossale figure de Prométhée, garrotté sur son rocher, à cause de son amour pour les hommes, crucifié mais non vaincu, et dont la dernière parole est un suprême appel au Sauveur futur et à la Justice éternelle, la sereine et attachante apparition du Bouddha, la silhouette guerrière de Mahomet ou la poétique et pure personnalité de Jeanne Darc; ce sont là, en effet, des types qui empruntent du respect qui les a réellement entourés et des nobles sentiments dont ils sont l'incarnation, une auréole et un prestige incontestables.

Il n'en est point ainsi de ces entités, de ces symboles vagues et mystérieux dont Wagner a rempli *Tannhäuser, Parsifal* et la *Tétralogie;* ces personnages extra-humains et leurs aventures fabuleuses sont incapables d'exciter notre émotion, puisque nous ne saurions nous substituer à eux par la pensée, ressentir leurs joies ou leurs peines, et que le théâtre repose tout entier sur l'hypothèse du *moi* que le spectateur applique toujours, même et le plus souvent à son insu. Aussi les Grecs pouvaient et devaient-ils être émus par la représentation des effroyables malheurs d'Agamemnon ou d'Antigone; les bizarres et mystérieuses aventures de Wotan ou de Kundry nous laissent froids et indifférents.

Cette infériorité de composition des poèmes de R. Wagner mis en regard des chefs-d'œuvre dramatiques de la Grèce, auxquels on ne songerait pas à les comparer si le maître de Bayreuth ne nous y provoquait à chaque instant lui-même, est-elle au moins compensée par les qualités plus modernes de l'ordonnance théâtrale et par la grâce ou le charme poétique du style? Hélas! il n'en est rien.

Même à la lecture et plus encore à l'audition,

il est difficile de suivre le développement complet des derniers poèmes de Wagner, dont une langue savante, spéciale, synthétique et volontairement hérissée de difficultés linguistiques et archaïques, telles que l'*allitération*, dont nous avons donné plusieurs exemples, vient encore rendre l'assimilation plus laborieuse.

Sur ce point nous ne pouvons mieux faire que d'appuyer notre jugement sur celui de M. Wittmann, le fin critique de la *Neue Presse* de Vienne, qui manie avec autant de facilité la langue de Corneille que celle de Gœthe. Voici comment il s'exprime sur le compte de Wagner :

« Admirer le poète ! Et comme le plus national des poètes ! Mais ce pseudo-Schiller nie tout simplement toutes les conquêtes de l'esprit germanique, et voudrait faire reculer la littérature allemande de deux mille ans en arrière ! Son but, c'est de faire revivre la barbarie. Voici, par exemple, le *Nibelungenlied*, la magnifique épopée nationale. Cependant, dit Gœthe, il ne faut pas la comparer à l'Iliade. Le beau y éclate, sur toutes les pages, le beau, c'est-à-dire l'homme avec ses passions, l'humanité avec toutes ses amours et toutes ses haines ; les vieilles légendes

scandinaves y apparaissent épurées, adoucies, transposées dans une sphère en même temps plus poétique et plus réaliste. Est-ce à dire que M. Wagner, écrivant le poème de sa trilogie, s'est inspiré de ce chef-d'œuvre de la poésie du moyen âge? Non, tout cela lui a paru trop fin, trop joli, trop peu germain. Il a appelé à son aide l'Edda, ces mythes abruptes où s'agitent des géants impossibles et se tordent des dieux grotesques. Il a fait mieux : il a renchéri sur l'Edda, il a barbarisé la barbarie. L'inceste qui, dans l'Edda, ne fait que passer, devient, dans la *Tétralogie*, le principe de l'action dramatique. Siegfried, le véritable héros de l'ouvrage et qui, parmi les initiés, passe pour être la plus lumineuse personnification du génie allemand, est le fruit incestueux de rapports entre frère et sœur. Impossible d'ailleurs de ne pas être frappé par les extravagances érotiques auxquelles le plus national des poètes se complaît visiblement.

« Dans son langage, M. Wagner affecte des formes archaïques. La rime, ce charme du *Nibelungenlied,* cette mélodieuse conquête des *Minnesänger,* il la supprime pour l'allitération barbare...

« Non, on ne peut s'imaginer les tortures que cet homme inflige au bon sens, au bon goût et à sa langue maternelle. Cela ne l'empêche pas d'être bombardé de dithyrambes, d'être fêté par les chantres officiels, comme bien supérieur à Gœthe et à Shakespeare[1] ».

II. L'AMOUR DANS LE DRAME WAGNÉRIEN.

Les personnages humains du théâtre de R. Wagner ne réussissent, en général, guère mieux que ses entités *mythiques* à provoquer l'intérêt du spectateur: il leur manque pour cela le sens moral, qui se manifeste par le combat intérieur, par la lutte entre le devoir et la passion.

Tantôt l'auteur nous montre ses héros, dès le début du drame, sous le poids d'une fatalité, d'une malédiction ou d'une passion qui reste inexpliquée ; à cette catégorie appartiennent le *Hollandais*, *Tannhäuser* et *Kundry*. D'autres

[1] *Le Mouvement Wagnérien*, par Wittmann.

sont des inconscients ou des hallucinés : des inconscients lorsqu'ils se présentent à nous comme les mandataires prédestinés d'une volonté supérieure qui leur fait traverser, sans danger pour eux, les épreuves et les tentations des mortels (*Lohengrin*, *Parsifal*); des hallucinés — par conséquent encore des irresponsables — lorsqu'ils sont soumis à l'influence délétère d'un philtre enchanté, qui trouble leur raison, obscurcit leur mémoire, annihile leur volonté et les livre, sans défense comme sans remords, à leurs instincts brutaux (*Tristan, Yseult, Siegfried*).

L'analyse psychologique des personnages fait aussi le plus souvent défaut; Lohengrin, par exemple, nous est représenté comme le type de la pureté chrétienne; il est un de ces chevaliers du Saint-Graal qui ont fait vœu de chasteté; c'est sur les conséquences de la violation de cet engagement sacré qu'est échafaudé tout le drame de Parsifal et cependant Lohengrin, après avoir délivré Elsa, l'épouse.

L'aime-t-il? son amour et son renoncement au célibat entraînent-ils l'abandon de ses saintes prérogatives? Wagner est muet sur ces intéressantes questions, et le caractère comme les

sentiments du chevalier du Cygne restent obscurs pour nous.

Plus mystérieux encore est le personnage du *Hollandais* maudit, et de plus en plus impénétrable se présente à nous *Parsifal*, le «pur inconscient» qui ne sait rien, n'aime rien, ne distingue ni le bien ni le mal et devient, par le seul fait de son ignorance absolue et d'un simple mouvement de pitié, le divin Sacrificateur, le Roi-Vierge du Saint-Graal.

Quant à Siegfried, nous avons déjà dit, et nous ne nous lasserons pas de répéter, qu'il cesse d'être intéressant et devient même répulsif lorsqu'il traîne sa femme Brünnhilde hors de l'enceinte de feu qui la protège, pour la livrer à Hagen, tandis qu'il épouse lui-même Hilda.

Les commentateurs de Wagner ne manquent pas d'invoquer la théorie de l'amour subit, passionné, irrésistible, qui chasse du souvenir d'un homme l'image de sa bien-aimée lorsqu'une autre femme s'empare ainsi victorieusement de son cœur. C'est ce qu'en langage moderne on nomme le *coup de foudre*. Tantôt cette impression est produite chez les héros de Wagner par la simple vue, dès la première rencontre, tantôt

et le plus souvent, elle est symbolisée par des philtres magiques : breuvages d'amour, breuvages d'oubli, breuvages soporifiques.

C'est ainsi que Walther de Stolzing, Siegmund, Siegfried et Tristan sont soumis à cette invasion presque instantanée de l'amour; nous l'acceptons à la rigueur chez les héros des *Nibelungen* qui peuvent abriter le déchaînement de leur passion effrénée derrière les limbes d'une nature à demi-sauvage et d'une époque presque préhistorique; mais elle nous paraît révoltante chez Tristan, car avec lui, nous avons franchi des siècles de civilisation et de christianisme, et il nous est difficile de comprendre comment ce preux et loyal chevalier peut oublier instantanément la tâche confiée à son honneur et s'emparer, sans hésitation, de la fiancée de son roi, de son bienfaiteur, de celui qui est presque son père.

Les types de femmes sont bien mieux dessinés que les caractères masculins dans les poèmes wagnériens. Leurs sentiments sont nettement expliqués et leurs actions n'en sont que le commentaire logique.

La mutine Éva, Yseult la fougueuse se sont

éprises de chevaliers renommés pour leur courage. L'amour de Senta, celui d'Élisabeth prennent leur source dans une tendre et indicible pitié; celui d'Elsa, comme celui de Brünnhilde, est provoqué par un élan de suprême gratitude.

Chez les deux premières de ces chastes héroïnes, la tendresse va jusqu'au sacrifice absolu, jusqu'à l'immolation rédemptrice.

Senta, Élisabeth forment, comme nous l'avons déjà dit une fois dans le cours de cette étude, avec la *Marguerite* de Gœthe, un trio virginal qui plane parmi les plus idéales conceptions de l'imagination humaine. Toutes trois nous apparaissent dans un nimbe d'or, radieuses, éthérées, sauvant par la grandeur de leur amour et la plénitude de leur immolation ces trois grands coupables: le *Hollandais maudit, Tannhäuser* et *Faust!*





CHAPITRE III.

PROCÉDÉ MUSICAL DE R. WAGNER

A l'exemple de tous les grands génies qui l'ont précédé dans le domaine de l'art, Richard Wagner n'a trouvé que progressivement la voie dans laquelle il s'est avancé plus tard avec tant d'audace.

Comme Beethoven lui-même, dont les premières productions ressemblent à celles de Mozart ; comme Raphaël, dont les œuvres de jeunesse pourraient être attribuées au pinceau du Pérugin, celui que l'on devait appeler le maître de Bayreuth a visiblement subi, au début de sa carrière, l'influence des compositeurs de son temps, et tout spécialement celle de Donizetti et de Meyerbeer dans sa première manière,

lorsqu'il n'était encore que l'auteur de *Marguerite d'Anjou* ou du *Crociato*.

Rienzi, dont le sujet est tiré de la vie municipale des républiques italiennes, et qui a été écrit, de l'aveu même de son auteur, en vue de l'Opéra de Paris, est le produit de cette période d'essai et consacre, dans son ordonnance comme dans sa facture, toutes les formes musicales employées par ses contemporains : airs, duos, trios, chœurs et finales à grand effet.

Déçu dans ses espérances d'être accueilli, faute de protections suffisantes, sur la scène française, Wagner se lance résolument dans une voie toute personnelle ; un idéal nouveau se dégage peu à peu de ses méditations et de l'examen critique de la forme de l'opéra qu'il venait d'employer lui-même.

Il répudie l'héritage des races latines, écarte les sujets tirés de leur histoire et se cantonne, pour le choix de ses poèmes, dans des légendes exclusivement gothiques, empruntées aux temps héroïques et fabuleux des races du Nord. En même temps, il donne l'essor à l'originalité de son génie symphonique, sans rejeter encore impitoyablement toutes les formes habituelles de la

musique dramatique : *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* et certains ensembles des *Maîtres chanteurs* et de *Parsifal*[1], appartiennent à cette deuxième période, et marquent le point culminant de l'œuvre du compositeur.

Mais bientôt le philosophe l'emporte sur le musicien ; les idées théoriques se précisent, se groupent et sont érigées en un système de plus en plus rigoureux : l'*opéra* disparaît pour faire place au *Drame musical*, et l'on voit éclore *Tristan* et *la Tétralogie*, œuvres de prédilection du maître, les seules qu'il ait regardées comme les vrais enfants de son génie et dans lesquelles le *système wagnérien* ait reçu une complète et implacable application.

C'est le moment où R. Wagner se crée une langue tout obscurcie d'allitérations risquées et de néologismes audacieux ; c'est aussi l'instant où il se lance à corps perdu dans un nouveau style musical. L'emploi immodéré de l'enharmonie, des pédales, des retards, de tous les arti-

[1] Nous rattachons *Parsifal* à cette période, bien qu'il soit le dernier en date des drames de Wagner, parce qu'il se relie par certains points à *Lohengrin*, tant comme sujet littéraire que comme structure musicale.

fices harmoniques, l'absence de tonalité précise, la haine des accords consonnants, la proscription des cadences parfaites, donnent aux œuvres écloses à cette époque un caractère flottant et indécis tout particulier, qui en rend l'audition étrange et troublante et l'exécution compliquée et difficile.

Nous avons exposé quelles étaient les formules par lesquelles se résumait le procédé musical; nous allons maintenant examiner chacune de ces formules, afin de pouvoir nous prononcer sur la valeur du système wagnérien lui-même, dans son essence comme dans son application.

I. SUBORDINATION DE LA MUSIQUE A L'ÉLÉMENT LITTÉRAIRE

C'est aux principes de la vieille École française, principes exposés et appliqués par Gluck, qu'est emprunté le *desideratum* d'une connexion intime du poème et de la musique. Mais R. Wagner, en se l'appropriant, en a exagéré la portée et déformé l'application. Il a transformé la *con-*

nexion intime des deux éléments de la musique dramatique en une *subordination* de l'élément musical à l'élément littéraire. L'opéra n'est plus à ses yeux qu'une *action dramatique* qui doit se poursuivre sans relâche et sans permettre à la phrase musicale d'être autre chose que l'enveloppe brillante de la phrase parlée.

Jusqu'à lui, la superposition de la phrase grammaticale et de la phrase musicale, — ces deux moyens d'expression si différents par leur essence et leur construction et si complets, pris individuellement, — avait toujours été réalisée de la même manière : c'étaient les mots, avec leur souplesse infinie, qui s'étaient prêtés au développement des sons, sans rien perdre pour cela ni de leur sens, ni de leur ponctuation.

Wagner impose ce sacrifice à la musique : c'est elle qui suivra, haletante, le texte parlé, les ongles de fer du poème venant à chaque instant déchirer le manteau soyeux qui allait se draper harmonieusement sur lui. Dans cette nouvelle langue musicale, toute ponctuation a disparu ; il n'y aura plus de périodes enchaînées les unes aux autres par la logique musicale et soumises à cette loi architecturale des proportions harmo-

nieuses et symétriques à laquelle se rattachent tous les chefs-d'œuvre du passé; nous n'entendrons plus que des *sons* qui suivent, d'une course précipitée, la phrase parlée incessamment ondoyante et fugace.

Il s'ensuit que cette étrange musique vocale, toute consacrée à l'expression de la forme poétique, n'est plus de la *musique*, mais de la *déclamation;* non cette déclamation soutenue telle que devait être la mélopée rythmée des Grecs ou cette mélodie expressive que nous admirons chez Gluck, mais une déclamation haletante, constamment interrompue et souvent couverte par la grande voix de l'orchestre.

L'orchestre est, en effet, l'agent d'expression résolument choisi par Wagner; il semble que parfois, dans la *Tétralogie* et plus encore dans *Tristan*, le musicien ait tout d'abord, et dans un emportement souvent superbe, écrit la partie orchestrale de son œuvre, et qu'il ait ensuite juxtaposé à cette symphonie expressive la partie vocale, considérée seulement comme texte explicatif. Mais dans cette partie vocale le dramaturge reprend le dessus; la musique est strictement assujettie au texte littéraire et nous

retrouvons dans Wagner le jeune homme qui, à l'issue de ses études, avait écrit une tragédie et voulait faire pour cette tragédie « un accompagnement musical ». C'est à cette dualité de son génie, qu'il doit d'être apprécié des littérateurs autant que des musiciens. « Il y a trop de musique dans les Drames de Wagner », disait dernièrement un de nos écrivains, et, inversement, Schumann eût pu adresser à l'auteur de *Tristan* le conseil qu'il donnait à Berlioz : « Sois poète tant que tu voudras, mais tâche aussi d'être un peu musicien. »

Ce que Wagner perd au point de vue *musical* par cette substitution de la déclamation chantée au chant proprement dit, il se flatte de l'avoir gagné au point de vue *théâtral;* il prétend nous donner l'*illusion même de la vie.*

Pour qu'il en fût ainsi, Wagner eût dû n'écrire que des drames ou des comédies en prose. Là, en effet, le spectateur peut perdre, à certains moments, la notion du *moi*, croire à la réalité des scènes qui se passent sous ses yeux et qui sont exprimées dans le langage de la vie usuelle.

C'est sous cet aspect que le théâtre s'offre

aux assistants avec le minimum de conventions scéniques. Mais, en usant de la forme musicale, le compositeur impose à l'auditoire un consentement à une convention beaucoup plus éloignée de la réalité. En effet, le langage chanté n'a jamais été employé par un fiancé pour s'adresser à celle qu'il aime, par un général pour haranguer ses soldats, ou par des conspirateurs se réunissant pour tramer leurs sombres complots.

Chaque fois qu'abandonnant la prose un auteur emploie, au théâtre, le rythme du vers et plus encore la forme musicale, il entre de plain-pied dans la *convention théâtrale*, et conclut, avec son auditeur, un pacte tacite qui remplace l'illusion complète de la vie par une réalité conventionnelle. Wagner ne peut se flatter d'avoir échappé à cette loi inéluctable, et c'est aussi gratuitement qu'inutilement qu'il s'est privé des avantages des autres conventions en usage jusqu'à lui, et qui tiennent à l'essence même de la musique: nous voulons parler du mélange des voix et du développement architectural de la phrase chantée.

Là se trouve, croyons-nous, le nœud même du problème wagnérien. En effet, les grands

compositeurs se sont toujours efforcés de rendre, par la langue musicale, des *situations* et des *sentiments* pris dans leur ensemble. Ils pouvaient et devaient même, pour atteindre ce but, se permettre le développement logique de la phrase musicale (dût-elle entraîner accidentellement la répétition des paroles), et recourir aux effets si puissants qui résultent de la juxtaposition des voix, sous forme de duos, de trios, d'ensembles et de chœurs.

L'emploi de ces procédés, si logiques et si humains, est loin d'avoir empêché ceux qui en ont fait usage d'arriver, de l'aveu même de Wagner, peu suspect, comme nous l'avons vu, de bienveillance pour ses devanciers, à des effets dramatiques d'une incontestable puissance.

Faut-il citer le: « Sois immobile » de *Guillaume Tell*, le: « Sois béni par une mourante » de *Sapho*, la Bénédiction des poignards des *Huguenots*, le Duo et le Septuor des *Troyens*, le Quatuor de *Rigoletto* et tant d'autres morceaux qui sont présents à toutes les mémoires et dans lesquels la répétition des mêmes phrases ou les effets d'ensemble deviennent d'admirables moyens d'expression ?

Ajoutons que Wagner, s'il proscrit impitoyablement les *répétitions* de mots, ne se prive nullement des *redites;* ses poèmes fourmillent de passages où la même idée est exprimée par le même personnage trois ou quatre fois de suite, arrêtant l'action et produisant un effet aussi agaçant que monotone.

Et de même, lui, qui relève avec tant de passion ce qu'il appelle le *procédé* de Meyerbeer ou de Rossini, et les *cadences* de Mozart, cadences qu'il qualifie de *musique de table*, lui aussi, autant et plus que ces maîtres, il a ses procédés particuliers et ses formules favorites.

Il nous suffira de relever ces marches harmoniques montantes et descendantes, ces enharmonies si fréquentes, ce chromatisme à outrance, ce soin d'éviter toute cadence parfaite, toute résolution tonale, enfin, jusqu'à la répétition de ce petit *grupetto* qui se retrouve uniformément dans ses œuvres les plus différentes, dans la *Prière de Rienzi* comme dans le chant du Chevalier du cygne de *Lohengrin*, dans les fougueux élans d'*Yseult* comme dans l'hymne triomphal de Walther des *Maîtres chanteurs*.

Wagner n'a donc pas réussi à éviter les

procédés qu'il reproche tant à ses prédécesseurs, il en a simplement créé d'autres, conformes à ses goûts et susceptibles d'être rattachés à ses théories.

Grétry affirme dans ses *Essais* que *la parole est un bruit où le chant est renfermé*, et la manière dont Wagner comprend la subordination de la musique aux paroles n'est que l'application absolue de ce principe; mais Grétry ajoute immédiatement que *la déclamation doit se montrer sous la forme de mélodie délicieuse.* Wagner a trop souvent dédaigné d'appliquer ce correctif indispensable, ne voulant ou ne pouvant comprendre que c'est l'ensemble seul de ces deux aphorismes qui résume et synthétise toute l'esthétique de la musique dramatique.

II. IMPORTANCE PRÉPONDÉRANTE DE L'ORCHESTRE TANT COMME AGENT SYMPHONIQUE QUE COMME AGENT MÉLODIQUE.

C'est dans la partie orchestrale de ses drames que Wagner montre le mieux son génie. Il a beaucoup étudié J. S. Bach et l'on ne peut mé-

connaître entre ces deux grands musiciens, si différents d'ailleurs, une parenté en quelque sorte latente ; comme l'immortel auteur de la *Passion*, R. Wagner est à la recherche des accouplements originaux et imprévus des timbres de l'orchestre ; comme lui, il possède l'art de diversifier et de multiplier les parties et de superposer les dessins les plus variés.

R. Wagner est un grand coloriste ; son orchestration, souvent fougueuse et puissante, est quelquefois d'une douceur et d'une suavité extrêmes. Il montre une prédilection marquée pour les trombones et les cors et emploie souvent les sonorités aériennes du tremolo des violons à l'aigu.

D'autre part, le maître de Bayreuth manifeste des exigences absolument nouvelles : il lui faut 3 clarinettes et 1 clarinette basse, 3 hautbois et 1 cor anglais, 3 bassons renforcés d'un contre-basson, etc. ; il n'emploie pas moins de 8 cors divisés en deux groupes, et jusqu'à 6 harpes, exécutant des parties séparées. Le Prologue de la Götterdämmerung *(adieux de Siegfried à Brünnhilde)* n'exige pas moins de 34 instruments à vent.

La complication est, en effet, un des traits caractéristiques de son orchestration; sur ce point, le maître de Bayreuth s'éloigne des procédés du grand art qui se manifeste le plus souvent par la simplicité des moyens, imitant en cela la nature, laquelle emploie toujours le minimum d'efforts pour obtenir le maximum d'effet. Mozart a écrit le Finale de Don Juan sur neuf portées et chacun sait que cela lui a suffi.

Un des morceaux qui peuvent être pris comme type de l'habileté de Wagner à graduer l'emploi des forces de l'orchestre, est certainement la Chevauchée des Walküres.

Présenté d'abord par quatre cors divisés en deux groupes, l'un doublé par les bassons, l'autre soutenu par les contrebasses, le motif se détache sur les tremolos perçants des clarinettes, des flûtes, de deux piccolos et sur les gammes stridentes des violons; le thême devient plus puissant lors de l'entrée de quatre nouveaux cors et d'une trompette basse; mais il grandit, grandit encore lorsqu'il est entonné simultanément par huit cors, cinq trompettes et trois bassons; l'orchestre paraît, à ce moment, avoir atteint son

maximum de grandeur et d'éclat et cependant l'auteur nous réserve une impression foudroyante par l'entrée de trois trombones qui ajoutent à cette masse imposante leurs sonorités héroïques, auxquelles se mêlent les cris sonores et sauvages des huit Walküres !

Contrastant avec cette étincelante et glorieuse Chevauchée, la page symphonique qui résume le mieux les qualités de délicatesse de Wagner, est certainement celle qui décrit le sommeil enchanté de Brünnhilde. Une flûte, une clarinette et un cor anglais font entendre doucement un rythme de berceuse, pendant que les instruments à cordes et six harpes l'entourent de leurs onduleux arpéges. Notons dans ce morceau, qui s'éteint dans un *pianissimo* impalpable, des tenues discrètes de cors et de bassons, ainsi que des notes mystérieuses de trombones et même de tuba contrebasse, ponctuées par les sons argentins de l'harmonica ; ce mélange inattendu et savant des timbres amène des effets irrésistibles et captivants et fait de cette page une véritable merveille de poésie descriptive.

L'orchestration de Wagner, souvent étonnante au point de vue technique, est tellement

pleine, tellement intense, il y circule une telle vie qu'elle accapare tout l'intérêt, toute l'attention de l'auditeur ; l'impression produite par toutes ces richesses instrumentales se trouve formulée par cette phrase, échappée devant nous à l'un des fervents admirateurs de Wagner, pendant une représentation de *Siegfried :* « Ah ! combien ces chanteurs me gênent pour entendre l'orchestre ! »

Cette exclamation résume bien et l'éloge et la critique de la méthode du maître allemand. En effet, nous sommes ici en présence de l'application à la scène du procédé symphonique, application qui réduit la voix humaine au rôle de *flûte* ou de *clarinette parlante ;* Wagner la traite comme un des instruments de ce grand tout dont il se sert, nous le répétons encore, avec une habileté et une ingéniosité de premier ordre.

Quelle est la valeur de cette méthode ?

Elle ouvre une voie nouvelle à la musique dramatique. Dirons-nous, comme Grétry dans ses *Essais,* que « La symphonie est un genre inférieur, destiné à celui qui est doué d'une tournure d'esprit originale, mais qui n'a pas le goût nécessaire pour bien classer des pensées neuves

en s'astreignant partout à l'expression et à la prosodie de la langue? »

Loin de nous associer à ce jugement, nous proclamerons bien haut que la symphonie est, à nos yeux, la forme musicale la plus conforme à l'essence même de la musique.

Le compositeur trouvera, il est vrai, une source d'émotions plus précises dans la musique liée à la parole; mais ce qu'il gagnera en netteté, il le perdra en profondeur. L'opéra lui offrira aussi quelques compensations dans le fait de l'attrait puissant du timbre de la voix, timbre qui l'emporte sur celui de tout autre instrument, — puisque le plus bel éloge que l'on puisse faire d'un violon ou d'un hautbois, c'est de dire qu'il chante — et dans le prestige des costumes, des décors et de tous les accessoires d'un art raffiné; et pourtant, malgré cela, au point de vue strictement musical, la forme de l'opéra, avec toutes ses sujétions extérieures, avec tout ce qui la soumet aux caprices et aux modes du moment, est inférieure à la forme symphonique qui plane sans entraves dans les régions les plus élevées de l'art.

Qu'il nous soit permis d'appuyer notre opinion sur celle d'un maître en esthétique, et de transcrire ici un passage de l'ouvrage si profond de Sully-Prudhomme: « *L'Expression dans les beaux-arts* », ouvrage destiné à devenir le bréviaire de tous ceux qui s'occupent d'art et d'esthétique :

« La jouissance que donne l'audition d'une œuvre dont l'expression est subjective est très différente de celle que procure l'audition d'une œuvre dont l'expression est objective, d'un opéra, par exemple, car aucune détermination précise n'étant imposée au sentiment exprimé, le champ demeure librement ouvert à la rêverie.

« L'âme peut donc s'y plonger à une profondeur et sur une étendue sans limites, et les combinaisons des notes peuvent atteindre, pour l'oreille, un tel degré de charme, et, par suite, une telle puissance d'expression, que la sensibilité morale suffise à peine au retentissement infini qu'elle en reçoit. Alors commence l'extase, le pressentiment d'une sorte de vie surnaturelle qui passe la portée des facultés humaines; le cœur s'ouvre à la possession de quelque objet indéfinissable, et en même temps se sent en-

chaîné à la condition terrestre qui le lui rend inaccessible.

« C'est un ravissement dont le délice est grave, et confine même à la tristesse, car l'âme y sent à la fois l'infinité de son ambition et les bornes de sa puissance; elle y reconnaît que ses aptitudes sont inférieures à ses aspirations; elle jouit de son rêve et souffre de ne jouir que d'un rêve.

« On peut donc dire que le beau dans la musique dont l'expression est subjective, c'est, par le charme pénétrant des plus ingénieuses et des plus profondes combinaisons de sons, l'expression de la vie idéale à laquelle l'âme aspire.

« Comme l'idéal varie pour chacun selon son tempérament, ce beau est relatif en tant qu'expression, mais il est absolu par les qualités purement acoustiques qui en sont la condition et qui, fondées sur des rapports mathématiques, sont reconnues par toute oreille bien faite. »

Cette page exquise exprime admirablement nos sentiments en ce qui touche la musique sans paroles. Aussi sommes nous loin de reprocher à R. Wagner d'avoir écrit des pages symphoniques, car ce sont les plus belles qu'il ait jamais

composées: Ouverture et Marche du *Tannhäuser*, Ouverture du *Vaisseau fantôme*, Marche des *Meistersinger*, Entrée de *Tristan*, Marche des *Dieux* de la *Götterdämmerung*, *Incantation du Feu* et *Chevauchée* de la *Walküre*, etc.; mais il ne s'agit pas en ce moment de comparer la symphonie à l'opéra, mais bien de constater en quoi consistent les modifications apportées par Wagner dans la musique dramatique. Or nous n'hésitons pas à trouver regrettable que l'auteur de *Tristan* ait en général écrasé l'élément vocal sous les dessins touffus et compliqués de son tumultueux orchestre.

En effet, là où la voix humaine est en jeu, elle doit remplir le premier rôle; elle doit planer sur l'édifice orchestral, semblable à la pierre la plus haute de la pyramide de Chéops, ou au clocheton le plus élevé de la flèche de Strasbourg. Comment lui refuser cette place prépondérante? Elle seule arrive à rendre les sentiments les plus variés dans leurs nuances les plus délicates; mais elle ne peut déployer ses rares facultés d'expression que lorsqu'elle est traitée à part avec respect, avec amour, et non, ainsi que le fait Richard Wagner, comme *un*

quelconque des instruments de son immense orchestre.

Les dernières œuvres de Wagner se composent, en réalité, de quelques phrases instrumentales, caractérisant chacune un personnage, un sentiment ou une situation; ces *Leitmotive,* ainsi que les thèmes dans les symphonies de Beethoven, sont présentés sous les aspects les plus divers comme tonalité, effets de timbre, altération de rythme; mais ils réduisent, en somme, une partition à un très petit nombre de courtes phrases, qui souvent même n'apparaissent plus qu'à l'état fragmentaire[1]. Ils sont reliés entre eux par ce que Wagner appelle la *mélodie continue,* qui n'est, en réalité, qu'un récitatif, ou plutôt une mélopée; ces récitatifs sont quelquefois d'une justesse parfaite au point de vue de la prosodie, mais au point de vue musical, s'il en est quelques-uns d'intéressants, la plupart sont remplis d'intonations scabreuses, véritables casse-cou vocaux, d'intervalles heur-

[1] Un des disciples et admirateurs de Wagner écrit ceci : *Il n'y a qu'un motif dans les Maîtres chanteurs*, je ne l'ai pas relevé moins de 3348 fois, et chaque fois analysé. — P. Bonnier, *Revue wagnérienne,* Déc. 1885.

tés et d'effets aussi désagréables que monotones dans leur bizarrerie voulue.

La pauvre voix humaine se débat comme elle peut en courtes interjections sous ces ondées sonores, contre lesquelles elle ne réussit à lutter qu'aux dépens du charme, de la pureté, et même souvent de la justesse; aussi le chant se transforme-t-il presque toujours en cri, et, dans cette lutte sans merci avec l'orchestre aux cent voix, les chanteurs des opéras de Wagner poussent-ils tout à l'excès; on les prendrait souvent pour des hallucinés, pour des épileptiques; leur tendresse se change en passion, leur haine en fureur, leur amour en délire sauvage.

Dans le magistral ouvrage que nous avons déjà cité, le poète-philosophe Sully-Prudhomme pose ce principe, que nous considérons comme la base de toute esthétique:

« C'est la condition essentielle de tous les arts de ne s'adresser à la sensibilité morale que par l'intermédiaire d'une jouissance physique. »

Et cette même pensée se retrouve, avec des développements qui la complètent et la justifient, au point de vue de la musique, dans

l'intéressante étude sur *le Beau musical*, de M. Beauquier: « L'art ne s'adresse pas seulement à l'absolu, à la raison pure, mais aux sens, au corps, à cette faculté si importante de l'homme: la *sensibilité*. Dans certaines successions des sons ou dans leurs harmonieuses combinaisons, dans la symétrie du rythme, dans l'ordre et la proportion de tous les éléments de l'art, il y a un effet produit physiquement sur l'organisation, qui perçoit ainsi le beau d'une manière sensible, avant que la raison le reconnaisse comme tel. »

Nous pensons comme ces deux éminents écrivains que la jouissance esthétique doit nous parvenir par l'intermédiaire d'une jouissance sensorielle.

Chaque fois que l'art se proposera d'exprimer la joie, le bonheur, la tendresse, l'extase, la concordance paraît facile entre le but et le moyen; mais comment pourra-t-il en être de même lorsque l'art voudra rendre l'inquiétude, le désespoir, la douleur, le remords, la haine, en un mot les déchaînements de la passion? Eh bien! tous les maîtres ont résolu ce problème, qui paraît contenir des termes de contradiction.

Ne voyons-nous pas les sculpteurs grecs triompher de cette difficulté et atteindre à la sphère idéale, à la sphère du beau absolu, soit qu'ils représentent le Laocoon se tordant sous les enlacements des serpents hideux qui l'étreignent, soit qu'ils montrent la Vénus de Milo planant au-dessus des misères humaines dans sa majestueuse sérénité?

En musique, nous trouvons les mêmes antinomies résolues : Gluck, dans l'*Entrée d'Orphée aux Champs-Élysées*, éveille en nous une impression délicieuse de calme et d'apaisement, et, d'autre part, il nous fait entendre, par la bouche d'*Alceste*, les accents du désespoir le plus poignant, sans que l'héroïne qui exhale ces plaintes perde rien du charme de la femme, ni de la dignité de la reine.

Et Mozart, lui aussi, réussit à se maintenir dans la beauté musicale la plus impeccable, la plus absolue, soit qu'il provoque notre pitié et notre émotion, lorsqu'il nous montre Donna Anna se jetant, palpitante d'amour filial, sur le corps du Commandeur, soit qu'il nous cause un frisson de terreur en marquant d'accords fatidiques chaque pas qui rapproche la statue

de pierre, de l'élégant et sceptique Don Juan. Il est donc possible, naturel et même légitime de demander à la musique, non seulement des satisfactions métaphysiques, mais encore des sensations agréables. Aussi sommes-nous en droit de dire que Wagner a fait fausse route en s'enfermant systématiquement dans sa conception subjective du drame, sans tenir aucun compte du mode de perception par lequel il transmet cette conception à son auditoire; cette erreur est d'autant plus regrettable qu'elle l'a conduit à rejeter, dans son système et dans les œuvres qui en sont nées, certains moyens d'expression inhérents à la musique scénique, nous voulons parler des combinaisons simultanées et harmonieuses des voix.

Nous ne saurions assez nous élever contre ce point si important de la doctrine wagnérienne, et c'est au nom même de l'expression dramatique que nous protestons contre son application à la musique d'opéra. En effet, le but proposé au théâtre étant d'arriver au maximum d'impression sur l'auditeur, ce maximum d'impression ne peut être atteint, dans certains cas, que par la juxtaposition des timbres diffé-

rents de voix d'hommes et de femmes, exprimant à la fois, soit les mêmes émotions, soit des sentiments divers.

Rien d'attachant, de pathétique et de *vrai* (je souligne à dessein ce mot), comme le célèbre quintette de *Cosi fan tutte* [1], le quatuor de *Rigoletto*, celui de *Faust*, celui de *Henri VIII*, le trio de *Guillaume Tell*, le grand finale du troisième acte du *Prophète*, pour ne citer que quelques exemples à l'appui de notre affirmation.

Aussi, la musique étant destinée à exprimer des sentiments, des situations, et non des mots, pensons-nous qu'il y a, non seulement possibilité, mais encore *intérêt* à ce que les acteurs expriment simultanément, par la voix, ce qu'ils ressentent, et ne restent pas comme insensibles

[1] Ce quintette, aussi musical que scénique, est hélas! quelquefois exécuté *en chœur*. Cependant Mozart a écrit, pour chacun de ses exécutants, non seulement une délicieuse partie vocale, mais un rôle expressif, s'appliquant étroitement à la situation de chaque personnage ; faire chanter en chœur ce morceau, c'est enlever à chacune des cinq parties son caractère individuel, c'est commettre un véritable non-sens, presque un sacrilège, qui doit faire tressauter dans sa tombe le divin Mozart.

à une action collective et pathétique, paraissant figés dans un silence aussi pénible qu'invraisemblable, et attendant que chacun d'eux prenne la parole à tour de rôle (*Parsifal, Tristan,* la *Tétralogie*).

Il n'est pas difficile de deviner quelle monotonie cette succession de voix isolées donne à une œuvre ; aussi, comment oublier l'impression bienfaisante, produite au troisième acte de la *Götterdämmerung*, par le chant des *Ondines*, où trois voix de femmes se marient, se cherchent, se mêlent, rendant à l'auditeur la joie d'entendre des tierces, des sixtes, ces belles étoiles du firmament musical après lesquelles il soupirait depuis trois soirées, lassé par les déchaînements de l'orchestre et les monologues interminables des récitants.

Le penseur a entraîné le musicien dans une voie regrettable ; mais parfois aussi, heureusement, ce dernier, emporté malgré lui par son génie, brise le moule étroit du système, et nous avons alors, même dans les dernières œuvres de Wagner, la belle scène du deuxième acte de la *Walküre*, qui est *presque* un duo et où la voix du ténor s'épanouit dans une magnifique

phrase à l'italienne, toute pleine de tendresse et d'amour; la grandiose Scène de l'Église, dans *Parsifal;* le quintette des *Meistersinger* et le trio des filles du Rhin, au commencement et à la fin de la *Tétralogie*, que nous venons de mentionner plus haut. Dans ce joli morceau, d'une monotonie voulue, réminiscence peut-être inconsciente de l'*Ouverture de la Belle Mélusine* de Mendelssohn, les voix des poétiques nageuses se mêlent dans de voluptueux enlacements, pendant que l'orchestre, sur une pédale en *mi* ♭, qui ne dure pas moins de 156 mesures, imite, par ses arpèges et ses gammes, les mouvements caressants de l'onde.

Et le chœur, cette forme musicale qui cependant avait donné à Wagner l'occasion d'écrire, en dehors de l'application rigoureuse de ses théories, le délicieux babillage des Fileuses du *Vaisseau fantôme*, la majestueuse Prière des pèlerins du *Tannhäuser* et la splendide Scène de l'Église de *Parsifal*, l'auteur le proscrit dans les œuvres nées du système, ou le présente sous une forme soit grotesque: Dispute des géants (*Rheingold*), Chœur des chevaliers (*Götterdämmerung*), soit écourtée, comme le joli Chœur

des matelots de *Tristan*, auquel il n'accorde que 12 mesures.

Il y a pourtant, dans l'union de belles voix chantant simultanément, une jouissance qui tient à l'essence même de la musique, comme il y a, pour l'œil du peintre et du sculpteur, une caresse dans le rapprochement de certaines couleurs, dans la suavité de certaines lignes ou dans l'harmonie de certains contours.

Nous croyons donc, en résumé, que Wagner a fait fausse route en rejetant, par système, des moyens d'expression qui sont inhérents à la musique scénique, en s'interdisant le développement libre et logique de la phrase musicale prise en elle-même, et surtout en se privant des ressources variées qui résident dans l'alliance et la juxtaposition des voix humaines.

III. CRÉATION D'UN THÉATRE MODÈLE

Si l'on peut attribuer à Meyerbeer l'invention de l'opéra à grand spectacle, il n'est pas moins exact de dire que R. Wagner attachait, comme

l'auteur du *Prophète,* une importance capitale à la partie extérieure de son œuvre.

Nul plus que lui ne fut soucieux de la mise en scène, de l'aspect pittoresque des costumes, de la richesse et de l'imprévu des décors, ni plus empressé dans l'emploi des trucs nouveaux et anciens qui lui semblaient propres à rehausser l'éclat de son théâtre. Dirons-nous combien ces préoccupations nous étonnent chez un si grand compositeur qui, toujours, prétend ne viser que l'art pur? Se représente-on Mozart ou Beethoven en conférences sérieuses et prolongées avec le machiniste et le costumier?[1].

Quoi qu'il en soit, R. Wagner avait, au point de vue de l'exécution de ses œuvres, des ambitions qui ne pouvaient être réalisées par les théâtres de Munich, de Weimar ou de Dresde. Il conçut le dessein hardi de voir s'élever un théâtre-*modèle,* destiné à la représentation-*modèle* d'œuvres-*modèles.*

Grâce à la protection d'un prince, plus oc-

[1] Il est vrai que *Fidelio* et *Don Juan* supporteraient d'être joués sans décors somptueux, entre deux paravents comme les pièces de Skakespeare du temps de la reine Élisabeth.

cupé d'art que de politique, grâce à Louis II, qui, sevré de toutes distractions, entendit *Lohengrin* lorsqu'il lui fut permis pour la première fois d'aller au théâtre et qui crut y voir l'œuvre d'un dieu, l'ancien rebelle de 1848, fort de l'amitié du jeune roi et appuyé par ses subsides, put réaliser tous les rêves enfantés dans les années de solitude et de pauvreté.

Voici en quels termes Wagner raconte cette phase de sa vie :

«... Je sentis plus que jamais la détresse spéciale de l'artiste allemand qui n'a pas un pouvoir pour l'aider, qui voit ses efforts pour élever son art pris uniquement pour de l'ambition personnelle.....

« Tout à coup, comme par miracle, le pouvoir que je souhaitais arriva à mon aide, et m'offrit la faveur et l'appui le plus haut et le plus idéal que je pusse désirer. En l'année 1861, le jeune roi de Bavière me donna un nouvel asile dans sa capitale, à Munich. Mon appel anxieux avait reçu une réponse meilleure que je n'avais pu la rêver. »

Et, plus loin, l'auteur ajoute :

« De grands plans avaient été préparés et allaient être réalisés à Munich; il avait été

décidé que le festival que j'avais en vue, comme l'exemple d'une représentation noble et pure d'une œuvre d'art scénique, aurait lieu spécialement avec mes *Nibelungen*, désignés expressément pour être exécutés à cette occasion.

« Un architecte spécial, expert sur ces questions, fut appelé pour construire une salle dans laquelle l'effet désagréable de la vue de l'orchestre dans ses fonctions serait diminué autant que possible, afin que la beauté et la pureté de la musique qu'il produirait fût plutôt augmentée que diminuée, et, ensuite, pour dessiner un édifice dans lequel un drame pût être représenté, avec tous les accessoires qui puissent lui donner une vraie valeur artistique, consistant dans les effets de scène et les décors. Mieux encore, j'avais à choisir les meilleurs artistes des compagnies allemandes d'opéra; ils devaient se réunir à des époques fixes pour répéter l'ouvrage, ayant en vue l'objet spécial de ces représentations modèles, et l'étudier sans être gênés par les influences du dehors.

« Mais, quand je me présentai avec ce projet, il sembla surgir ensemble toutes les influences de notre presse et de notre société, unies dans

la plus violente opposition à mon œuvre. A cause de l'inimitié soulevée contre moi, aucun de mes plans ne put être réalisé, sauf une seule représentation de *Tristan*, et une admirable exécution des *Meistersinger*, que j'avais finis dans le temps intermédiaire (1867).

« Grâce à mon protecteur, mes besoins matériels étaient sûrement garantis; je pouvais attendre en paix que les événements pussent amener une occasion favorable pour la réalisation de mon but, lorsque, soudain, ce moment survint, à propos de la guerre heureuse de l'Allemagne contre les Français, et de l'unité nationale effectuée par la grande guerre, en 1871 [1]. »

En effet, c'est à partir de cette époque que Wagner, jusque-là si discuté et si peu soutenu en Allemagne, trouve soudain, parmi ses compatriotes encore étonnés de leurs rapides victoires, le courant sympathique qui lui faisait défaut; la réaction anti-française qui avait rencontré en M. de Bismarck sa personnification politique, s'incarne, au point de vue artis-

[1] R. Wagner: *Œuvre et mission de ma vie.* (Traduction de G. Hippeau.)

tique dans l'auteur de la *Tétralogie;* elle remet, enivrée, au grand ministre toutes ses forces administratives et militaires, et confie à l'artiste ses destinées musicales.

En même temps se forme dans toute l'Allemagne une sainte ligue: le *Wagner-Verein*, qui, éclos à Mannheim sous l'impulsion de Carl Heckel, se transforme rapidement en une puissante association étendant du Rhin à la Vistule ses innombrables ramifications, fondant des cercles, créant des journaux, organisant des conférences dans le but unique de favoriser l'exécution, la propagation et l'admiration des œuvres de Wagner. Seul, le sanctuaire manque encore, le *lieu très saint* où les fidèles pourront contempler le dieu dans toute sa gloire.

Choisissant un point lointain et presque ignoré de la Haute-Franconie, près de l'antique et aristocratique petite ville de Bayreuth, qui, généreusement lui offre un terrain situé sur une colline entourée d'arbres, Wagner y élève un temple destiné à la glorification de son œuvre.

Louis II, le romanesque et infatigable protecteur de l'auteur de *Tristan*, vide sa cassette

royale sur les plans du théâtre-modèle; une propagande furieuse s'établit en faveur de l'entreprise, et Tausig, spéculant sur l'amour-propre national, fait appel à la bourse de tous les amateurs allemands; le titre de *Patrons* et une place aux représentations-modèles sont octroyés à quiconque verse dans la caisse 300 thalers (1125 francs). On crée même, comme pour les charges d'agents de change, des quarts, des huitièmes et des vingtièmes de *Patrons*.

Enfin le théâtre-modèle s'achève. Aussitôt les meilleurs acteurs et les chanteurs les plus éminents de l'Allemagne accourent, se laissant façonner avec une admirable docilité par un maître souvent exigeant et dur; les chefs d'orchestre déploient une souplesse, une habileté merveilleuses et arrivent à l'exécution parfaite de tous ces rythmes capricieux, de ces déchaînements terribles, de ces difficultés presque insurmontables qu'amènent les intonations bizarres des récitatifs venant se greffer sur le chant des instruments; les plus célèbres metteurs en scène inventent des trucs nouveaux, des effets inattendus de décors et d'éclairage, et une foule exaltée se précipite à Bayreuth,

venant saluer et acclamer dans la personne de R. Wagner, la glorification de l'art allemand : c'est plus qu'un triomphe, c'est une apothéose[1].

Quelque intéressantes qu'aient pu être ces représentations-modèles, la prétention de Wagner de considérer comme ses disciples et comme *ses amis* tous ceux qui se rendaient à Bayreuth nous a retenu loin de cette ville, ainsi qu'un grand nombre de Français, peu désireux de mériter, même en apparence, ce titre d'*amis* que voulait leur imposer Wagner ; il leur était impossible d'oublier que celui-ci avait lâchement insulté notre patrie dans le pamphlet, odieusement bouffon, intitulé : *Une Capitulation*, et que c'était, de plus, dans les récentes défaites de la France que ce Germain avait trouvé les origines de son triomphe.

[1] Quel contraste entre cet enthousiasme qui touche à l'idolâtrie et l'oubli dans lequel sont tombés, pendant si longtemps, le souvenir et les œuvres de notre grand musicien Hector Berlioz ! A une époque où, pour consacrer des mémoires plus ou moins glorieuses, chaque jour voit sortir de terre une statue, l'auteur de la *Damnation de Faust*, avec son profil d'aigle, si bien fait pour l'airain, a dû attendre la sienne pendant presque vingt ans.

Cette prétention de Wagner était si vivace, qu'il a eu soin de la formuler, en termes précis et dogmatiques, dans une brochure où éclate son formidable orgueil et qu'il a publiée sous ce titre : *Communications à mes amis.*

« J'adresse ces communications à mes amis ; car je ne puis être compris que par ceux qui éprouvent le besoin et le désir de me comprendre, et ceux-là ne peuvent être que mes amis ; mais je ne puis considérer comme tels ceux qui disent m'aimer comme artiste et qui croient devoir me refuser leur sympathie comme homme, parce qu'ils confondent le nom d'*homme* avec celui de *sujet.* Si la séparation de l'artiste de l'homme est aussi dépourvue de bon sens que la séparation de l'âme avec le corps, il est certain que jamais artiste n'a pu être aimé, jamais son art n'a pu être compris sans qu'il fût aimé, du moins involontairement, comme homme, et sans qu'on comprît à la fois son œuvre et sa vie. »

Mais, chose étrange, il nous eût été possible de dépeindre le théâtre de Bayreuth bien avant son érection dans la petite ville bavaroise ; car ici encore, Wagner, malgré ses prétentions au

rôle de novateur, n'a fait que réaliser, de point en point, la salle d'opéra idéale rêvée par Grétry, et minutieusement décrite par l'auteur de *Richard Cœur-de-Lion.*

On pourra en juger par les lignes suivantes tirées des mémoires de Grétry publiés par ordre de la Convention, en l'an V :

« Je voudrais que la salle fût petite et contenant au plus mille personnes, qu'il n'y eût qu'une sorte de place partout ; point de loges, ni petites, ni grandes : ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore. Je voudrais que l'orchestre fût voilé, et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni la lumière des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierre dure est je crois nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre, afin que le son se répercute dans la salle. Je voudrais une salle circulaire toute en gradins, chaque place commode et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome.

« Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeraient un seul amphithéâtre circulaire, tou-

jours ascendant, et rien au-dessus que quelques trophées peints à fresque. »

L'analogie n'est-elle pas frappante entre le théâtre rêvé par Grétry et le théâtre réalisé par Wagner, et cette page ne pourrait-elle pas être prise pour une description de la salle de spectacle de Bayreuth? Wagner n'a pourtant, croyons-nous, jamais cité le nom de Grétry dont son érudition ne pouvait guère lui permettre d'ignorer les œuvres et en qui il avait trouvé un si habile et si discret collaborateur [1].

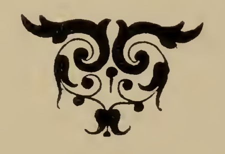
Les heureuses dispositions que cette salle réalise ont contribué, dans une large mesure, à l'impression puissante qu'ont éprouvée tous les auditeurs des représentations de Bayreuth présidées, jusqu'en 1882, par Wagner lui-même.

L'arrangement des places, isolant les spectateurs, l'obscurité de la salle qui rend la scène étincelante, le zèle ardent des exécutants, l'invisibilité de l'orchestre augmentant l'illusion scénique et tout un ensemble d'arrangements

[1] Parmi les innovations indiquées par Grétry et réalisées par Wagner, la plus importante nous paraît être l'invisibilité de l'orchestre ; il serait à souhaiter que pareil essai fût tenté dans nos théâtres parisiens.

accessoires habilement combinés ont dû frapper d'autant plus fortement les auditeurs que ceux-ci, arrachés à leur existence habituelle, à leurs affaires, à leurs intérêts, ayant l'imagination surexcitée par un long voyage et les nerfs tendus par la curiosité et l'émotion, apportaient à ces représentations la ferveur et la dévotion de pèlerins devant un autel révéré.

En créant ces fêtes espacées d'année en année, Wagner a réellement fait revivre dans notre monde moderne si affairé, si prosaïque, si enfiévré, les traditions de la Grèce, de cette terre favorisée, véritable patrie du beau où l'art tenait une si grande place. Par ce côté, mais par ce côté tout extérieur seulement, les exécutions théâtrales de Bayreuth rappellent les célèbres jeux ioniques et olympiques.





CHAPITRE IV.

CONCLUSIONS

I. APERÇU GÉNÉRAL DU SYSTÈME WAGNÉRIEN

Après avoir étudié en détail les éléments dont se compose le système de Wagner, il nous reste à formuler un jugement d'ensemble sur le système lui-même, sur la manière dont l'auteur l'a réalisé dans ses œuvres et sur la place qu'il a prise ou qu'il est appelé à prendre dans l'évolution de la musique dramatique.

On a souvent essayé, pour caractériser cette œuvre, de comparer R. Wagner à Beethoven, c'est-à-dire au seul musicien devant lequel le maître de Bayreuth ait consenti à s'incliner sans réserves, et dont il revendique la filiation directe. On a mis en parallèle la création, par R. Wagner,

du *drame musical*, considéré comme la forme achevée de l'opéra, avec le merveilleux élan imprimé par Beethoven au quatuor et à la symphonie, que cet incomparable génie a élevés à une hauteur et à une perfection qui n'ont jamais été atteintes depuis et qui ne seront sans doute jamais dépassées à l'avenir.

Il y a, en effet, une certaine affinité de nature entre ces deux grands musiciens qui, tous deux, ont rêvé de mettre leur art au service des idées abstraites de la métaphysique et des conceptions élevées de la philosophie.

Mais tandis que Beethoven, génie universel par excellence, a réussi à traduire, par d'immortels accents, les déchirements les plus profonds, les aspirations les plus hautes, les affirmations les plus élevées de l'âme humaine, quelle que fût sa patrie, R. Wagner, plus personnel, a concentré son génie sur les ambitions d'une race, sur les souvenirs et les revendications d'un peuple dont il a rêvé et obtenu d'être l'incarnation artistique et dont il s'est plu à confondre la glorification avec celle de son œuvre et de sa personne.

C'est Beethoven, le musicien universel, et non

Wagner le Germanique, qui aurait pu dire, avec l'auteur des *Solitudes :*

Et nous la méritons, cette ivresse suprême,
Car si l'humanité tolère encor nos chants,
C'est que notre élégie est son propre poème,
Et que seuls nous savons, sur des rythmes touchants,
En lui parlant de nous, lui parler d'elle-même.

La différence n'est pas moins accentuée quand, au lieu des aspirations, nous comparons les résultats obtenus : tandis que Beethoven a réellement atteint, dans toutes les parties de son œuvre, les limites mêmes de la perfection, Wagner n'a pas réussi à nous montrer, dans son Drame musical, une œuvre achevée, défiant toute critique et capable d'être substituée définitivement à l'opéra ; il s'est bien proposé de recréer l'opéra, mais n'a réussi qu'à en déplacer les forces et à en intervertir les rôles.

En choisissant résolûment l'orchestre comme agent d'expression, au détriment de la voix, en opprimant l'élément musical sous l'élément littéraire, Wagner donne à son système deux bases fausses ; ce n'est qu'à force de génie qu'il triomphe, par moments, des entraves qu'il s'est forgées lui-même et qu'il réussit à émouvoir ses

auditeurs; mais chaque fois que ces élans lui font défaut et qu'il ne nous offre plus que l'application rigoureuse et impitoyable de son système, l'admiration s'éteint, l'enthousiasme disparaît pour faire place à une douloureuse fatigue et à un insurmontable ennui.

Si ce système devait se généraliser et atteindre à ses conséquences extrêmes, nous en arriverions à un renversement absolu de la conception théâtrale, telle qu'elle existe depuis ses origines.

Les décors pittoresques, les jeux de lumières, les fantasmagories brillantes et surtout l'orchestre, ce merveilleux organe aux cent voix, retraceraient au spectateur des scènes féeriques, mythologiques ou légendaires, et le rôle de l'acteur consisterait à préciser par des paroles les intentions du compositeur.

Déjà, lors des représentations de la *Tétralogie* à Bruxelles, un de nos plus spirituels critiques d'art, M. Léon Pillaut, a comparé les interprètes de Wagner à des rhapsodes venant à tour de rôle dire un fragment de l'épopée des *Nibelungen*. Ainsi compris, le rôle de l'acteur cesse d'être le pivot de l'action dramatique et se réduit, par des amoindrissements successifs, à celui du mon-

treur d'une gigantesque lanterne magique. Et pourquoi s'arrêter en si beau chemin ? Poussons le système à ses dernières limites; le chanteur, d'abord amoindri, est bientôt supplanté par le récitant; enlevons enfin au récitant cette parole, si rarement intelligible, et nous arrivons aux tableaux vivants, ou aux ballets-pantomimes. Il semble que R. Wagner ait éprouvé lui-même la velléité de réaliser cette hypothèse, en montrant, pendant tout le second acte de son dernier ouvrage, Kundry, absolument muette, aux genoux de Parsifal, l'orchestre et la mimique de l'artiste dévoilant seuls les sentiments passionnés qui agitent l'âme de la pécheresse repentante.

Est-ce à ce lamentable résultat, à ce suicide de la musique dramatique, que doivent aboutir les essais, les efforts, les travaux de tous ces artistes d'élite qui forment une chaîne ininterrompue de Jacopo Péri et Lully à Massenet et à Saint-Saëns, en passant par Mozart, Gluck, Weber, Méhul, Amb. Thomas et Gounod? Mais laissant de côté les conséquences rigoureuses du système wagnérien, revenons au Drame musical tel que l'a réalisé le maître de Bayreuth.

Wagner, avec ses idées neuves, ses coups

d'audace, est éminemment *suggestif*, ses nombreux écrits esthétiques ont provoqué les réflexions de tous les artistes sérieux. Par sa conception hardie et son audacieuse réalisation du Drame musical, il a communiqué aux compositeurs et aux librettistes l'ambition d'écrire des œuvres dont le poème et la musique fussent de plus en plus étroitement reliés et formassent un tout homogène et indissoluble. Il s'est montré merveilleux symphoniste superposant, triturant, désarticulant avec l'habileté d'un prestidigitateur, les thêmes choisis comme *Leitmotive;* il a ouvert de nouveaux horizons à l'instrumentation, déployant, dans l'art de diviser les parties et de fondre les timbres, une ingéniosité, une hardiesse, un sentiment poétique et pittoresque incomparables. Il a fait disparaître à tout jamais l'*opéra-concert*, cette forme italienne déjà fort malade lorsqu'il l'a attaquée; il a — nous le souhaitons du moins — tué, par sa mise en scène vivante et animée, ces chœurs de *remplissage* qui, avec une solennelle banalité, accompagnaient toujours, dans les anciens opéras, l'entrée du héros, l'apparition du vainqueur ou le cortège nuptial; il a rendu ridicules et insuppor-

tables ces mannequins qui viennent symétriquement se ranger de chaque côté de la scène, formant un irréprochable rectangle, au milieu duquel les premiers rôles racontent leurs aventures.

Il faudra désormais que ces masses endormies s'éveillent et que, comme au 2e acte des *Meistersinger,* tout un peuple remue, s'agite, se mêle réellement à l'action ; il faudra que la vie elle-même, une vie intense, anime cette foule et la rende aussi intéressante dans sa collectivité qu'un des personnages isolés du drame.

Et maintenant, si nous essayons de formuler une appréciation d'ensemble sur l'œuvre de R. Wagner, nous arrivons à une conclusion complexe, conséquence logique de la complexité même de la nature et du génie du maître de Bayreuth.

Comme *philosophe* et comme *théoricien,* Richard Wagner a conçu et développé dans ses écrits une théorie de la musique dramatique qui pèche par la base même, à cause de la condition d'infériorité où elle place l'élément vocal; cette théorie n'est, d'ailleurs, qu'une déviation du principe fondamental, parfaitement conforme aux conditions d'existence de la musique théâ-

trale et qui a été, sinon réalisé complètement, du moins rêvé et nettement formulé par les vieux maîtres de l'école française : c'est-à-dire, l'adaptation parfaite de la musique aux paroles. De plus, il s'est emprisonné lui-même dans de vieux mythes obscurs, spéciaux aux races du Nord, et dont le moindre défaut est d'être symboliques, c'est-à-dire, essentiellement anti-dramatiques.

Comme *musicien,* et surtout comme symphoniste, R. Wagner laisse des pages impérissables. Ces pages sont nombreuses dans les premières œuvres, alors que son génie se manifestait encore avec une liberté relative ; elles sont de plus en plus espacées, dans la dernière phase de son évolution, dans la période dogmatique de sa vie, celle où le musicien est dominé et tyrannisé par le doctrinaire. Et pourtant c'est à cette époque que son inspiration, lorsqu'elle échappe aux mailles de fer du *Système,* atteint souvent son maximum de puissance et d'originalité.

II. INFLUENCE DE R. WAGNER SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

L'influence de R. Wagner dans le monde musical est incontestable ; par ses œuvres litté-

raires, comme par ses œuvres musicales, il a attiré et surexcité l'attention de tous ses contemporains; personne, en tant que théoricien et que compositeur, n'a été plus que lui discuté, approuvé, ravalé ou exalté.

La passion s'est mêlée de longue date à tous ces débats; admirateurs et détracteurs ont perdu, dans un affolement général, le sens critique, le discernement judicieux qui seuls permettent de juger une nouvelle forme de l'art. Les disciples se sont plu à considérer Wagner comme un dieu, proclamant merveille tout ce qui sortait de sa plume; les contradicteurs l'ont considéré, au contraire, comme un orgueilleux insensé, comme un iconoclaste, l'accusant presque d'être une sorte d'Ante-Christ musical.

Bien que la lutte n'ait plus aujourd'hui le même caractère d'âpreté, cependant la musique de l'auteur de *Tristan* suscite encore des discussions acharnées; l'intolérance des disciples de R. Wagner est telle, qu'ils n'admettent pas que l'on ose signaler des points faibles ou des inégalités dans les œuvres de leur idole. Bien plus, ils ne se contentent pas de proclamer R. Wagner un grand musicien; leur fétichisme va jusqu'à en faire un

véritable Messie artistique: tout n'était qu'erreur et obscurité dans le monde des arts avant la venue du dieu, et sa lumière apporte une vie nouvelle, non seulement à la musique, mais encore à la peinture, à la sculpture et à la poésie!

Toute une volumineuse littérature s'est élevée, comme une épaisse forêt, autour de l'œuvre de Wagner; nous ne résistons pas à la tentation de transcrire trois courts passages, pris au hasard dans ces dithyrambes enthousiastes. Voici d'abord ce qu'écrit, en allemand, M. de Hagen dans son ouvrage intitulé : *Richard Wagner considéré comme poète dans la seconde scène du Rheingold.* « Ce qu'est l'intérieur de la terre pour la géologie, ce qu'est la surface de notre globe pour la géographie, le ciel étoilé pour l'astronomie, Wagner l'est pour la science de l'art..... L'intérieur de la terre, il l'a rendu transparent, il est descendu dans ses entrailles de feu, il a éclairé de son esprit les cimes couronnées de châteaux-forts et il nous permet de plonger le regard dans le centre des créatures célestes, dans l'œil même de Dieu..... Pareil au soleil, Wagner trône dans le plus antique conseil des dieux et entend croître la plus secrète

semence des choses..... Poète, il tient entre ses mains le manche du monde..... et ce n'est que par Richard Wagner que le mythe de la parole de Dieu : *Que la lumière se fasse*, est entré dans la réalité réelle..... »

Mais ce n'est pas seulement dans sa patrie allemande que R. Wagner, celui que Valbert appelle « le plus charlatan des artistes », est considéré comme un rénovateur. A Paris, le même vent de fanatisme a passé sur un petit groupe de disciples, et voici ce que nous pouvons lire dans un recueil mensuel, organe de la religion wagnérienne : « Par une continue volonté, une foi persévérante, l'œuvre de propagation wagnérienne s'accomplit, lente et sûre ; et ce n'est pas seulement l'œuvre spéciale de la propagation d'un spécial art, c'est, par la vivifiante infusion de lui, la régénération de l'art entier. »

Et encore « Quand donc naîtra cette littérature artistique, produisant la vie totale d'une âme ?... Mais voici que j'entends la voix de l'éternelle sagesse, de la tout-voyante Isis en ma faveur dévoilée. Elle parle avec une lente pitié ; elle répond :

« Les sagaces expectations, en vérité ! Elle

naîtra, cette belle littérature, dans la bienheureuse semaine — oh si proche! — où tous les jours seront des jeudis : dans la semaine où les âmes différentes, seules capables de créer un tel art et de le recevoir, où elles seront excitées à l'affinement ininterrompu, joyeux, de leur différence; dans la semaine — la délicieuse semaine bien aimée — où l'État fera aux artistes un petit public très subtil; dans la semaine où le littérateur pourra donner son œuvre à quelques âmes spécialement pour la recréer; dans la semaine — demain, demain matin! — où un sage tyran comprendra que seule la joie des artistes a quelque raison d'être : où il écartera des artistes les vaines ombres meurtrières de l'humanité démocratique; où il les entretiendra dans la santé de leurs estomacs, l'élégance de leurs vêtements, et la liberté sereine de leurs âmes[1].»

Malgré le fétichisme aveugle dont ces lignes sont le reflet, il est certain que Wagner, à mesure qu'il est mieux connu, recrute de nouveaux admirateurs. Ce revirement peut s'expli-

[1] Notes sur la littérature wagnérienne par M. T. de Wyzewa. Revue wagnérienne, juin 1886.

quer par plusieurs raisons: la première, c'est l'incontestable génie de ce maître, génie auquel nous n'avons jamais refusé un juste hommage; la seconde réside dans l'attrait de la nouveauté et dans le sentiment de vanité satisfaite qu'éprouvent ceux qui se sentent ou qui se croient initiés à des formes artistiques hardies et nouvelles; la troisième enfin, et la plus importante de toutes, découle du fait que les œuvres de R. Wagner, et particulièrement celles de sa dernière manière, n'ont été présentées jusqu'ici au public parisien que sous forme d'extraits, de sélections faites avec adresse et réduites précisément à ces fragments où le génie du compositeur l'emporte sur l'esprit du système.

C'est ainsi que les morceaux qui ont été le plus souvent joués et le plus unanimement applaudis sont, ou des chœurs et des finales de ses premières œuvres, ou des ouvertures et des parties symphoniques choisies dans ses derniers ouvrages, mais parmi celles qui se rapprochent le plus, comme facture, de la musique de nos maîtres familiers.

De cette façon, le public ne se doute pas de la monotonie écrasante des monologues de la

Tétralogie; et quand, par exemple, il acclame la fière *Chevauchée des Walküres*, il ne peut supposer que ce morceau, qui ressort en si haut relief entre un *Menuet* de Boccherini et un *Largo* de Hændel, dans un programme de M. Colonne, n'émeut pas, musicalement parlant, au même degré lorsqu'il est entendu, à sa vraie place, dans une œuvre puissamment orchestrée et riche de ces stridentes sonorités qui remuent si profondément, au concert, l'auditeur parisien.

Aussi ne pensons-nous pas que les œuvres de R. Wagner, et particulièrement celles de la dernière manière, puissent être accueillies en France avec une faveur suivie, ni même y être intégralement représentées. Déjà, sur toutes les scènes anglaises ou belges, et même sur celles de l'Allemagne depuis la mort du maître, les partitions du grand compositeur ne sont plus exécutées qu'après avoir subi de vastes coupures, opérées par ceux-là mêmes qui sont le plus soucieux d'en assurer le succès..

Il en serait, à plus forte raison, ainsi en France où l'on ne saurait endurer, avec le flegme nécessaire, les implacables longueurs de certaines parties de la *Tétralogie*, véritables steppes musi-

cales, où l'intérêt mélodique et l'attrait scénique disparaissent souvent en même temps.

Sans désirer que le théâtre soit uniquement un lieu de *divertissement,* on se demande s'il doit se transformer en salle d'étude, la jouissance laborieuse du spectateur étant en raison directe de sa préparation aux auditions wagnériennes et sa mémoire musicale. En effet, chaque personnage, chaque situation, chaque sentiment, étant *blasonné,* suivant l'heureuse expression de Baudelaire, par une phrase typique, c'est dans la réapparition incessante de ces phrases, transformées, altérées, superposées, fragmentées même, que réside l'intérêt capital de l'œuvre wagnérienne. L'auditeur doit être un peu comme un chasseur à l'affût; toujours en éveil, il doit saluer au passage tout rappel du *Leitmotif,* et, devinant instantanément les intentions de l'auteur, déchiffrer sans hésitation le logogriphe musical qui lui est incessamment présenté.

De plus, les opéras de Wagner manquent d'ordonnance, de pondération; ils sentent le pays des brouillards, des ondines et de la bière; ils sont un singulier mélange de naïvetés puériles, d'as-

pirations élevées, de symbolismes obscurs et de redites sans fin. Nous serions bien vite lassés des interminables discours d'Erda, de Wotan et de Fricka, des grognements du grotesque dragon Fafner, des interjections furibondes d'Yseult, des récitatifs de Brangänne et de Kurwenal, des lourdes plaisanteries de Beckmesser et surtout des breuvages enchantés ou empoisonnés, ressorts monotones de l'action dramatique dans les poèmes de Wagner.

Nous ne sommes pas pour rien les fils ou les contemporains de ces esprits si fins, si nets, qui s'appellent Pascal, La Bruyère, Voltaire, Descartes, Paul Louis Courier, Sainte-Beuve et Renan. Ces grands écrivains résument bien les qualités de notre pays, la précision, la clarté, l'élégance, l'esprit, le charme et ce quelque chose qui manque absolument à Wagner, ce quelque chose d'assez difficile à définir, mais que comprend fort bien celui qui est de race latine et peut-être mieux encore de race gauloise : nous voulons parler du *goût*.

Malgré ces réserves, il est facile de constater qu'en ce moment le nombre des admirateurs de R. Wagner s'accroît journellement en

France. Il est probable que, d'ici à peu d'années, on entendra, à Paris, ses principaux opéras; déjà, si nous consultons les programmes des deux dernières saisons, on est frappé de la place qu'y occupe l'auteur des *Nibelungen.*

D'importants fragments, des actes entiers même, remplissent chaque dimanche les affiches des concerts et attirent un public de plus en plus nombreux.

Ce succès, ou plutôt cet envahissement, aurait de regrettables conséquences s'il devait décourager nos compositeurs, pour lesquels le théâtre est si difficilement accessible et qui, généralement, débutaient par des pièces symphoniques; ce qui serait plus fâcheux encore, ce serait de les voir se lancer dans l'imitation servile du maître de Bayreuth.

Wagner, en effet, en portant tout l'effort de sa puissance révolutionnaire sur un seul objectif: l'*illusion théâtrale,* lui a sacrifié sans regret et résolument la beauté du chant et la pureté de la ligne vocale, la précision du contour mélodique et le charme de la juxtaposition des voix. Il a donc porté un coup de levier formidable à l'architecture musicale du théâtre à laquelle nous

étions habitués. Çet ébranlement a troublé l'ordre de l'évolution lente, mais progressive, que subissait, avant l'apparition de R. Wagner, la musique dramatique, évolution à laquelle chacune de ces individualités puissantes, mais non destructrices, qui se nomment Weber, Berlioz, Gounod, Bizet, pour ne nommer que les plus originaux, avaient apporté leur contingent personnel.

L'équilibre a été brusquement rompu par la main puissante, brutale et surtout germaine du maître de Bayreuth.

De là un désarroi cruel dans notre jeune école; on est désorienté, éperdu; la grande et sereine figure des maîtres semble avoir pâli sous les rayons aveuglants de la gloire tapageuse de l'auteur de *Tristan;* situation inquiétante qui peut se résumer dans cette boutade que nous avons souvent entendu répéter: «La musique de Wagner vous dégoûte de toute autre».

Ce malaise se manifeste ouvertement chez quelques-uns de nos jeunes compositeurs, qui cherchent avant tout une accentuation énergique et se préoccupent, en première ligne, du texte littéraire qu'ils s'efforcent de rendre avec une précision dont la musique n'est pas susceptible;

ils réalisent une orchestration aussi savante que compliquée et, faisant violence à leurs qualités natives, fuient, de parti pris, la mélodie, pour lui substituer de longues mélopées, sans contours ni formes et surtout, défaut capital pour une œuvre d'art, sans spontanéité, sans émotion et sans charme.

Malgré tout son génie, Wagner doit rester un isolé; il ne peut et ne doit pas être considéré comme un chef d'école. Gounod, lorsqu'il composa ses mélodies d'une forme si nouvelle, quand il écrivit la Scène du Balcon et celle des tombeaux, de *Roméo et Juliette*, ou le quatrième acte de *Sapho*, était appelé à avoir sur ses contemporains une influence moins bruyante mais plus féconde ; il n'a cependant point songé à ériger en doctrine sa manière d'écrire; sans doute, il pensait qu'il suffit au musicien, possédant bien la connaissance technique de son art, de faire comme Mozart, d'écouter son inspiration et de lui obéir en toute sincérité, sans l'asservir à un système préconçu.

Mais nous ne resterons pas sous le coup de cette secousse aussi profonde qu'inattendue. Si les

œuvres de Wagner, encore enveloppées du prestige de l'inconnu, voient jamais le feu de la rampe parisienne et affrontent à leur tour la redoutable épreuve de ces exécutions *moyennes* à laquelle *Don Juan*, la *Flûte enchantée* et le *Barbier* ont résisté victorieusement depuis de longues années, la lumière se fera sur la valeur et la portée de la révolution que le maître de Bayreuth a voulu imposer à ses contemporains. On apercevra alors toutes les duretés, toutes les inégalités de son génie; on verra comment Wagner vous transporte des plus hauts sommets d'une inspiration géniale à des bas-fonds marécageux, où le souffle manque et où l'absence d'horizon et de sentier tracé vous cause une indicible impression de malaise et d'inquiétude. On constatera aussi les erreurs manifestes de son Système et les sacrifices aussi rigoureux qu'inutiles qu'il impose au musicien qui tenterait d'y asservir son inspiration.

Nous espérons fermement que l'ébranlement actuel, qui pourrait, en se prolongeant, devenir si funeste au développement et aux progrès de ceux qui représentent l'avenir de notre pays, s'apaisera bientôt.

On accordera alors à R. Wagner la place que son génie lui assure, et la postérité, en faisant rentrer dans les rangs son encombrante personnalité, le mettra peut-être à côté, mais ne le mettra certainement pas au-dessus de ces grands hommes au premier rang desquels brille ce trio immortel : Bach, Mozart et Beethoven.



APPENDICE

PARSIFAL, TRISTAN ET YSEULT

A BAYREUTH

BÜHNENWEIHFESTSPIELE — REPRÉSENTATIONS MODÈLES



APPENDICE

I

L'étude qu'on vient de lire était déjà terminée et même imprimée lorsque se rouvrit, pour une série de représentations-modèles de *Tristan et Yseult* et de *Parsifal*, le théâtre de Bayreuth qui était resté fermé depuis 1884[1].

Après quelques hésitations nous prîmes la résolution de nous rendre cette année en Bavière, la mort de l'auteur de la *Tétralogie*, ayant

[1] Les principaux passages de cette étude ont déjà été publiés dans la *Revue générale*. 1er décembre 1885, 1er janvier et 1er février 1886.

rendu au voyage de Bayreuth son véritable caractère, celui d'un pèlerinage purement artistique.

Jolie petite ville citée par Voltaire dans ses lettres, Bayreuth s'est, comme la Belle au bois dormant, réveillée du sommeil de l'oubli, lorsque Richard Wagner l'a élue pour en faire la capitale de l'art allemand.

Le *théâtre-modèle*, situé sur une colline verdoyante à peu de distance de la ville, est une construction fort simple, en briques et en fer. Un promenoir couvert l'entoure; il est percé de nombreuses portes qui donnent un accès facile dans la salle. Celle-ci a quelque peu l'aspect intérieur d'une gare, avec ses globes en verre dépoli placés fort haut et l'absence de toute draperie atténuant la nudité des murs. Treize cents places uniformes sont disposées en gradins et viennent s'adosser à la galerie des *Princes*, divisée en loges faisant face à la scène.

Un public nombreux, composé surtout d'Allemands, au milieu desquels se distinguent quelques étrangers: Anglais, Suisses ou Belges et un petit groupe de Français, se réunit dès 3 heures

sur la colline sainte; cette foule fraternise, cause, s'exalte, vide quelques bocks préliminaires dans la *Restauration* où, tout à l'heure, pendant chaque entr'acte, elle se précipitera, venant demander au jambon, aux saucisses et à la bière de nouvelles forces pour surprendre les secrets de l'esthétique wagnérienne.

C'est par la sonnerie d'une fanfare, dont le motif est toujours emprunté à l'une des œuvres du maître et qui se répète trois fois, de cinq en cinq minutes, que le public est prévenu du commencement de la représentation.

Lorsque chacun a gagné sa place, la lumière du gaz est un peu abaissée; un instant plus tard, elle diminue encore d'intensité, enfin, après un court intervalle, l'obscurité devient presque complète. Malheur alors à tout retardataire qui tente de s'insinuer à tâtons dans son fauteuil: des *chuts* indignés, de virulentes protestations s'élèvent contre l'imprudent, fût-il même, comme nous en avons été témoin, le prince héritier, le petit-fils de l'Empereur Guillaume, pénétrant discrètement, mais après la troisième intervention du gazier, dans sa loge d'honneur.

II

Au milieu de l'obscurité et d'un silence quasi-religieux, un chant s'élève, on ne sait d'où, mystérieux et voilé; puis les accords se pressent, se heurtent : c'est le prélude de *Tristan* qui s'exhale des profondeurs de l'orchestre invisible. Les rideaux s'écartent sans bruit et le spectateur se trouvant en face d'une scène sur laquelle tombent, du cintre, des torrents de lumière, voit se dérouler directement devant lui, comme dans une puissante fantasmagorie, les péripéties du drame.

La représentation de *Tristan et Yseult* à Bayreuth n'a point modifié l'impression que cet ouvrage nous avait fait éprouver à Munich, impression que nous avons essayé de fixer précédemment en toute sincérité.

Nous le répétons, on ne doit chercher dans *Tristan* ni contour vocal, ni phrase mélodique suivie confiée aux chanteurs ; il faut se laisser porter par les flots tumultueux de l'orchestre, qui vous entraînent et souvent vous submergent ;

Tristan, conception spéciale, étrange, d'un halluciné de génie, est une œuvre dont l'audition cause à la fois une jouissance et une torture.

C'est un drame plein d'ombres et de lumière. Nous avons déjà signalé, parmi les passages les plus obscurs, les longues imprécations d'Yseult, les fastidieuses répliques de Brangäne, au premier acte, et les filandreux discours du roi Marke au second. Les points lumineux sont l'entrée de Tristan, la scène du philtre et le finale si mouvementé du premier acte, le magnifique prélude symphonique et les fanfares de la chasse royale s'éteignant dans la nuit, au commencement du second acte; puis les appels passionnés d'Yseult, certaines parties de la scène d'amour, que je n'ose qualifier de duo; enfin, au troisième acte, la vision de Tristan, malgré ses développements excessifs, et surtout les *Adieux d'Yseult* à son bien-aimé.

L'exécution était extrêmement soignée, très chaleureuse et très convaincue.

Nous avons retrouvé, à Bayreuth, le ténor Vogl, dont la voix fatiguée a pris un timbre vieillot, peu fait pour exprimer les ardeurs

amoureuses de Tristan, mais qui porte encore vaillamment ce rôle écrasant et le joue en excellent comédien.

Mme Sucher chantait le rôle d'Yseult, Mme Vogl se ménageant afin de pouvoir jouer la *Tétralogie*, dont les représentations à Munich devaient suivre les fêtes de Bayreuth. Cette artiste possède une voix d'une ampleur et d'un éclat extraordinaires; elle la dépense avec une telle prodigalité qu'on redoute à chaque instant de la voir faiblir. Mais elle a soutenu, avec audace et bonheur, ce redoutable rôle jusqu'au bout.

Toutefois si, au premier et au deuxième acte, Mme Sucher s'est montrée égale, et peut-être même supérieure à Mme Vogl, considérée jusqu'à présent comme l'Yseult-type, nous préférions de beaucoup cette dernière à son émule, dans la scène finale de Tristan. Mme Sucher nous montre, en effet, une amante désolée, brisée, qui pleure, souffre et gémit sur le corps inanimé de son héros. Bien plus puissante était l'interprétation donnée à cette scène par Mme Vogl; qui, extasiée, les yeux au ciel, perdue, comme Elsa, dans une vision céleste, apparaissait transfigurée, radieuse, ayant pres-

que vaincu la douleur... son âme s'élançait de toute la force de son amour vers les sphères éthérées où celle de Tristan l'avait devancée; et il se dégageait de cette scène ainsi comprise, une paix, une grandeur, une majesté toutes shakespeariennes.

III

L'audition de *Parsifal* était pour nous une nouveauté et le principal attrait du voyage à Bayreuth.

Dès le début, nous sommes subjugué: le prélude se présente avec un caractère grave et religieux, une tonalité soutenue et un contour très simple, qui font pressentir l'approche d'augustes mystères; ce prélude offre un contraste absolu avec celui de *Tristan*, qui est chromatique, dissonnant, douloureux et passionné; l'un représente le drame des amours criminelles, l'autre retrace les joies calmes d'un christianisme grave et mystique. Le rideau s'ouvre et sur la continuation du prélude, Gurnemanz et les jeunes

chevaliers du Saint-Graal se mettent à genoux, adressant au Seigneur une muette prière.

Puis, l'écuyer raconte à ses compagnons la longue histoire d'Amfortas, le roi du Saint-Graal. N'écoutez pas ce récit, dont le contour vocal est sans intérêt et dont les longueurs vous feraient perdre patience, mais portez votre attention sur la symphonie qui lui sert d'appui ; vous verrez s'y dessiner chacun des *Leitmotive* destinés à reparaître plus tard et à caractériser chaque personnage et chaque situation : le motif si profondément douloureux qui blasonne Amfortas, le dessin chromatique s'appliquant à Kundry, le thème de l'enchanteur Klingsor, la mélodie religieuse du Graal, et celle de la prophétie annonçant la prochaine délivrance du roi, enfin la fanfare héroïque personnifiant Parsifal, le libérateur.

Passons rapidement sur les épisodes dont nous avons déjà parlé, l'entrée du jeune chasseur, ses réponses plus que naïves, et arrivons enfin au point culminant de l'œuvre, à la cérémonie de la Sainte-Cène.

C'est aux sons d'un morceau orchestral d'un grand et noble caractère que s'accomplit le voyage

de Gurnemanz et de Parsifal au Montsalvat; les décors prennent des formes fantastiques; des gorges sauvages, d'étroits défilés apparaissent, puis les rochers affectent peu à peu des proportions architecturales, les colonnes se forment, s'ajustent, se complètent, et enfin nous nous trouvons en présence d'un temple byzantin, enveloppé d'ombres mystérieuses. Les deux voyageurs y pénètrent; Gurnemanz place Parsifal au bord de la scène, tournant le dos au public, et lui dit de regarder avec soin ce qui va se passer sous ses yeux. Or, le jeune homme restera muet et immobile comme une statue jusqu'à la fin de l'acte, soit trois quarts d'heure au moins!

Par degrés, le temple s'éclaire pendant que l'orchestre fait entendre *pp* un dessin persistant de quatre notes: *dò sol la mi*, ponctué par le son lointain des cloches. Les chevaliers du Graal entrent processionnellement; ils sont vêtus de longs manteaux rouges et s'avancent majestueusement deux à deux; ils viennent s'agenouiller devant une longue table disposée en fer à cheval, entourant un autel derrière lequel on dépose Amfortas, porté sur sa litière. Une longue procession de jeunes gens leur succède,

et le cortège se termine par l'entrée de nombreux enfants vêtus de robes d'un bleu de lin et marchant aussi d'un pas grave et lent.

La voix des chevaliers, chantant à l'unisson, s'élève d'abord ; les enfants, cachés dans les profondeurs de la coupole leur répondent.

Puis le vieux Titurel, déjà couché dans son cercueil, ordonne à son fils de découvrir la coupe sainte ; Amfortas exhalant des plaintes déchirantes résiste, mais à la fin il obéit et consacre le Graal ; il l'élève devant les assistants prosternés, la coupe s'illumine d'une belle couleur de pourpre, et la cérémonie de la communion commence.

Il est impossible de rendre l'impression qui se dégage de cette merveilleuse scène : l'âme est emportée bien au delà de la terre ; on voudrait s'agenouiller à côté de ces pieux chevaliers et rester en contemplation devant la manifestation du divin mystère, au murmure suave et consolant de ces paroles : « Bienheureux dans la foi... ! Bienheureux dans la charité... ! »

Une joie ineffable, une paix mystique, un ravissement digne des élus s'exhalent de cette scène merveilleuse, d'une élévation incompa-

rable. C'est un chef-d'œuvre au sens absolu du mot, car la beauté de l'idée poétique s'unit à une perfection de formes et à une simplicité mélodique inusitées dans l'œuvre de R. Wagner.

Malheureusement le deuxième acte nous ramène à la manière habituelle du maître de Bayreuth; la singulière et interminable scène dans laquelle Kundry essaye de séduire *Parsifal*, le *reine Thor*, en invoquant sans cesse le souvenir des caresses maternelles, est construite d'après le système de la déclamation à outrance, sans contour vocal, si bien que, malgré les riches motifs qui se dessinent à l'orchestre, on ne peut s'empêcher de trouver cet acte aride et ennuyeux.

Il faut, toutefois, faire une exception en faveur de la première scène d'un caractère si diabolique, dans laquelle Klingsor évoque Kundry, et du délicieux chœur des *femmes-fleurs*, de ce joli divertissement dont nous avons déjà vanté le charme et la grâce et qui, malgré ses difficultés d'exécution, a été admirablement chanté et mimé au *théâtre-modèle*.

La première partie du troisième acte est remplie d'étranges longueurs musicales, dont l'effet malheureux est encore augmenté par une mise

en scène qui ne serait pas supportable ailleurs qu'à Bayreuth, devant un public fanatisé et bien décidé d'avance à tout accepter et à tout admirer. La façon dont Parsifal est dépouillé, par Gurnemanz, de la presque totalité de ses vêtements et la manière dont s'opère le lavement des pieds provoquent plus de surprise que d'attendrissement et peuvent paraître au spectateur sublimes ou ridicules, suivant sa disposition d'esprit.

Le délicieux épisode symphonique connu sous le nom de «Charme du Vendredi-Saint» est une oasis dans ce désert; puis Parsifal, revêtu du manteau royal et portant en main la lance sacrée, recommence, sous la conduite de Gurnemanz, le voyage du Montsalvat. De nouveau les décors se transforment et nous retrouvons le temple byzantin et la scène mystique du premier acte. C'est le *reine Thor* cette fois qui, après avoir guéri Amfortas en le touchant avec la lance sacrée, consacre la coupe du Saint-Graal et la présente aux adorations des chevaliers, pendant qu'une colombe descend du ciel et plane sur la tête de Parsifal.

L'effet de cette scène reste grandiose, mais

comme il a été escompté par Wagner au commencement de l'ouvrage, il est beaucoup moins saisissant lorsqu'il reparaît pour la seconde fois.

L'interprétation de *Parsifal* a été satisfaisante sans parvenir à être remarquable. Le rôle d'Amfortas, qui est le moins anti-vocal de toute la pièce, a été chanté d'une manière pathétique par Scheidemantel; Winkelmann et surtout Mme Materna, dans les rôles de Parsifal et de Kundry, ont fait de leur mieux pour tirer parti de rôles énigmatiques et mystérieux, dans lesquels le chant est remplacé par une déclamation haletante, aidée d'une mimique animée.

Wagner a infligé à chacun de ces infortunés personnages le singulier supplice de rester muet, en scène, pendant de longs moments : Parsifal durant toute la cérémonie de la *Cène*, Kundry pendant tout le troisième acte ! Plank, qui remplissait le rôle de Gurnemanz, l'écuyer-pontife, possède une bonne voix, mais il détache avec sécheresse chaque son, défaut que nous avions déjà observé la veille, lorsqu'il jouait le personnage de Kurwenal.

Adressons les éloges les plus chaleureux, les

plus enthousiastes à l'orchestre qui, tour à tour dirigé par M. Lévy et par M. Mottl, s'est montré digne du rôle prépondérant que lui confie l'auteur. Les cloches seules, dont l'effet au premier et au troisième acte devrait être si puissant, n'ont fait entendre que des sonorités aussi pitoyables que confuses.

Les décors ne sont point tous aussi réussis qu'on eût pu s'y attendre dans le *théâtre-modèle*, quoique ceux de Parsifal aient été exécutés sous la direction attentive de Richard Wagner.

Il n'y a rien à dire du décor de la forêt, ni de celui qui représente le laboratoire du magicien, mais il faut admirer sans restrictions l'architecture noble et majestueuse du Temple du Graal. En revanche, nous faisons nos réserves au sujet des jardins enchantés de Klingsor, car les tons durs et criards de cette grossière végétation sont loin de réaliser les idées poétiques qu'aurait pu suggérer à un décorateur de goût la gracieuse scène des *Femmes-Fleurs*.

IV

L'audition de ces deux œuvres, écoutées attentivement dans le milieu tout spécial de Bayreuth, et environnées du prestige d'une exécution religieusement fidèle, devant un public pieusement sympathique aux idées et au système wagnériens, nous a suggéré quelques réflexions générales que nous consignerons brièvement ici.

Plus que jamais nous avons été frappé, en voyant *Parsifal,* dont la mise en scène a été scrupuleusement réglée par l'auteur lui-même, de la tendance de R. Wagner à réaliser des groupes formant tableau, et conservant longtemps les mêmes attitudes. Dès le début de l'ouvrage, le vieux Gurnemanz en prière ou entouré des jeunes chevaliers, puis les nombreux personnages participant à la Sainte-Cène; plus tard Kundry, restant indéfiniment étendue sur sa couche de verdure et Parsifal l'écoutant sans bouger, enfin et surtout le lavement des pieds, toutes ces scènes et bien d'autres encore qu'il

serait facile de citer, dans les différents ouvrages de Wagner, forment autant de *tableaux vivants* dont l'immobilité contraste étrangement avec la prétention de l'auteur de donner toujours l'illusion de la vie.

Sans doute ces arrangements qui charment les yeux et leur offrent d'harmonieuses combinaisons de lignes et de couleurs, sont un des éléments importants du théâtre, quel qu'il soit; mais ce qui nous paraît caractériser la mise en scène des drames de Wagner, c'est la durée imposée aux mêmes attitudes, aux mêmes groupements. Il y a disproportion évidente entre la vie passionnelle exprimée par l'orchestre et la presqu'immobilité si fréquente des personnages.

On serait tenté de leur crier: Agissez donc, et faites les grandes choses dont vous nous parlez si longuement et que décrit l'orchestre avec tant de chaleur.

L'orchestre est, en effet, le grand, le scrupuleux, le parfait interprète des conceptions wagnériennes, et nous ne pouvons qu'accentuer ici ce que nous avons affirmé à cet égard dans la troisième partie de cette étude. C'est donc vers

lui que vont toutes les préférences de Wagner, qui s'est ingénié sans cesse à en rehausser et à en perfectionner le rôle.

La plus saisissante et la plus efficace de ces innovations est cette invisibilité des instrumentistes, réclamée comme nous l'avons vu, par Grétry, il y a plus de cent ans déjà, et réalisée pour la première fois au théâtre de Bayreuth.

Grâce à cette disposition, rien ne s'interpose entre le public et les acteurs : ni le bâton du chef d'orchestre, ni le manche des contrebasses, ni la logette du souffleur [1].

Les instrumentistes sont assis sur une série de gradins dont les premiers arrivent jusqu'au niveau des spectateurs, tout en étant dérobés à leur vue par une sorte de vaste réflecteur sonore, qui se recourbe vers la scène et occupe toute la largeur de la salle ; les gradins suivants sont à découvert dans l'espace vide ménagé entre la salle et la scène, mais déjà à

[1] Celui-ci est dissimulé derrière un portant ou un décor quelconque. Cet arrangement, aussi avantageux en ce qui touche la vue que la suppression de la rampe, a pourtant le désagrément de laisser trop souvent parvenir au public la voix de cet indispensable auxiliaire de la mémoire des interprètes.

une profondeur d'environ deux mètres; enfin les derniers pupitres disparaissent entièrement sous le plancher de la scène. Dans cette caverne sont groupés les clarinettes, les cors, les bassons, les trompettes, les trombones, les tuba et les timbales; dans l'espace à découvert sont placés les harpes, les flûtes, les hautbois, les violoncelles; les contre-basses et la masse des instruments à cordes s'élèvent jusqu'autour du chef d'orchestre, perché aussi haut que possible auprès du réflecteur sonore, de manière à être vu à la fois des acteurs sur la scène et de tous les exécutants.[1]

Le résultat obtenu par ces dispositions est prodigieux; les sonorités acquièrent grâce à elles une fluidité, une poésie et un fondu inimaginables. Entendrons-nous jamais en France l'orchestre invisible et souterrain? nos compositeurs devraient souhaiter avec ardeur l'introduction de ce système, malgré les protestations que ne manqueront pas d'élever contre lui les artistes peu flattés, sans doute, d'être enfouis

[1] Un orgue est placé à gauche; il peut donner le *Mi bémol* et le contre *Ré*.

dans cet antre, et cachés à tous les regards, comme de vulgaires machinistes.

Mais il est indispensable qu'une partition destinée à être exécutée par un tel orchestre, soit écrite d'une façon toute spéciale; à ce point de vue la comparaison entre *Tristan* et *Parsifal* était intéressante à faire aux représentations de Bayreuth. Il nous a semblé que, dans *Tristan*, l'orchestre manquait parfois de relief et d'acuité; dans *Parsifal*, au contraire, la partie symphonique écrite par Wagner en vue de cette disposition spéciale de l'orchestre est merveilleusement *au point*, et rien ne peut donner l'idée de l'ineffable douceur, de la suavité exquise que peuvent acquérir alors les grandes voix des cuivres, si largement employées dans cet ouvrage.

Quant aux dispositions architecturales de la salle de Bayreuth, nous ne les croyons guère applicables en France; l'uniformité des places n'a rien à voir avec les lois de l'esthétique; l'obscurité au moins relative de la salle est désirable, mais peu en rapport avec nos mœurs et nos habitudes; enfin, le choix de l'heure (quatre heures) ne peut s'associer qu'à une vie de

loisir et d'oisiveté, réalisable seulement pendant la durée de fêtes exceptionnelles.

Quoi qu'il en soit, nous sommes revenu ravi d'avoir entrepris le lointain pèlerinage de Bayreuth et d'avoir vu enfin cette manifestation artistique si spéciale, si intéressante et si foncièrement germanique.

Elle se renouvellera, dit-on, en 1888.

Se perpétuera-t-elle indéfiniment? Il est permis d'en douter, car, malgré la surveillance aussi intelligente que dévouée de Mme Wagner, certains symptômes de décadence ont déjà été constatés par plusieurs d'entre ceux qui ont pu comparer les exécutions de cette année à celles qui avaient eu lieu précédemment, sous la présidence de l'auteur lui-même.

Puis le nombre des ouvrages sortis de la plume de R. Wagner n'est pas illimité; il est encore restreint par le dédain non dissimulé que l'on professe à Bayreuth pour les œuvres dites de la «première manière». On n'exécutera donc au *théâtre-modèle* que les quatre ouvrages suivants: les *Nibelungen, Tristan,* les *Maîtres chanteurs* et *Parsifal;* or ces œuvres, à l'exception de Parsifal, qui appartient encore exclusive-

ment au répertoire de Bayreuth, étant jouées souvent et fort honorablement sur les scènes de Munich, de Dresde, de Berlin, etc., n'auront plus, d'ici à quelques années pour les Allemands eux-mêmes, le tout-puissant attrait de la nouveauté[1].

Nous connaissons bien un moyen d'assurer au *théâtre-modèle* un avenir illimité; mais notre combinaison, accueillie peut-être avec sympathie par un grand nombre d'artistes, paraîtra, sans nul doute, à certains d'entre eux étrange et même presque impie.

Cette combinaison consisterait, si la ferveur wagnérienne, comme cela est présumable, s'attiédissait jamais, à placer les Festivals de Bayreuth sous le patronage d'un Comité international.

Élargissant le cadre de leur destination primitive, ces fêtes seraient consacrées à l'exécution modèle d'œuvres désignées par le Comité, et pourraient être placées, d'année en année, sous la présidence d'honneur et sous la direction per-

[1] Cette année déjà, symptôme caractéristique, la moyenne des places vendues pour les représentations de *Parsifal* a été de 1280, et seulement de 640 pour *Tristan*, souvent exécuté en Allemagne.

sonnelle d'un de nos grands musiciens contemporains, d'un Brahms, d'un Gounod, d'un Verdi, d'un Rubinstein ou d'un Gevaert.

A côté de *Parsifal*, on pourrait entendre *Alceste*, *Don Juan*, *Fidelio*, le *Freyschütz* etc.; les premiers artistes des différentes scènes européennes tiendraient certainement à honneur de participer à ces représentations solennelles, et d'y apporter un concours dévoué, respectueux et fervent.

Si ce rêve, chimérique peut-être, mais séduisant à coup sûr, devait jamais se réaliser, le théâtre de Bayreuth, consacré jusqu'à présent à une seule gloire, à un seul culte, deviendrait réellement et pour longtemps le sanctuaire universel, le véritable Panthéon de l'Art musical et dramatique.





TABLE DES CHAPITRES

Pages

AVANT-PROPOS

Lettre de M. Sully Prudhomme v

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

Origine et développement de l'Opéra

Chapitre Ier. — *Première période: Depuis l'origine de l'Opéra jusqu'à Lulli* 7

Chapitre II. — *Deuxième période: De Scarlatti à Gluck* 27

Chapitre III. — *Troisième période: De Gluck à Meyerbeer* 41

Pages

DEUXIÈME PARTIE

Richard Wagner

Chapitre Ier. *Conception et exposition du drame musical.*

I. Jeunesse, vocation et premières œuvres de Richard Wagner 57
II. Séjour à Paris. Jugement de Richard Wagner sur ses contemporains 64
III. Exposé de la théorie du drame musical par Richard Wagner 72

Chapitre II. *L'œuvre de Richard Wagner.*

I. Rienzi 81
II. Le Vaisseau Fantôme 85
III. Tannhäuser 91
IV. Lohengrin 104
V. Tristan et Yseult. 123
VI. Les Maîtres chanteurs 148
VII. La Tétralogie des Nibelungen 168
1. Le Rheingold 170
2. La Walküre. 176
3. Siegfried 186
4. La Götterdämmerung. 199
VIII. Parsifal 213

TROISIÈME PARTIE

Étude du Système wagnérien

Introduction. *Caractères généraux de l'Œuvre et de la Doctrine wagnériennes* 233

Pages

CHAPITRE Ier. — *Création d'un art allemand* . . 237

CHAPITRE II. — *Procédé littéraire de Richard Wagner.*

I. Relation entre le drame musical et le théâtre grec 247

II. L'amour dans le drame wagnérien . . . 264

CHAPITRE III. — *Procédé musical de Richard Wagner* 269

I. Subordination de la musique à l'élément littéraire 272

II. Importance prépondérante de l'orchestre tant comme agent symphonique que comme agent mélodique 279

III. Création d'un théâtre modèle 296

CHAPITRE IV. — *Conclusions.*

I. Aperçu général du système wagnérien . . 309

II. Influence de Richard Wagner sur la musique contemporaine 316

APPENDICE

PARSIFAL ET TRISTAN A BAYREUTH. 333



Strasbourg, typ. G. Fischbach. — 549.